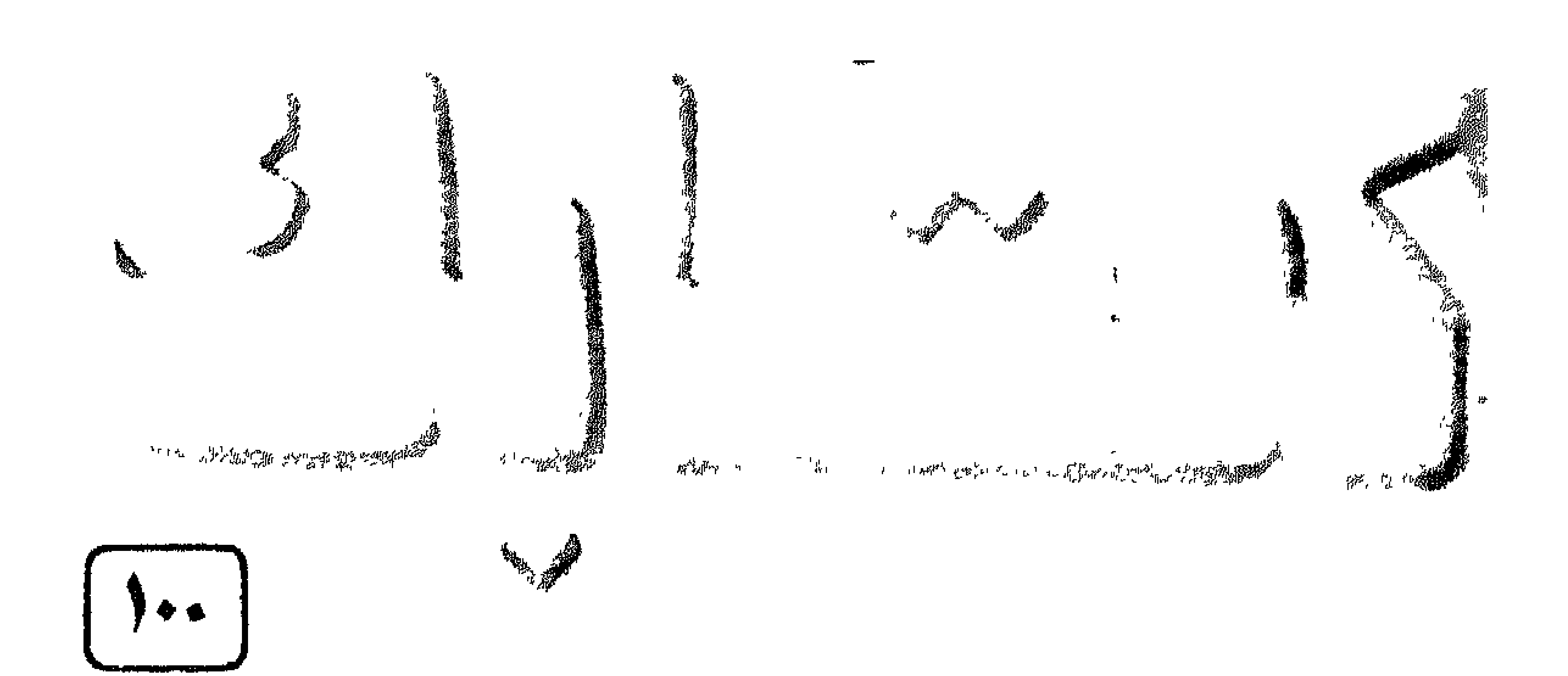
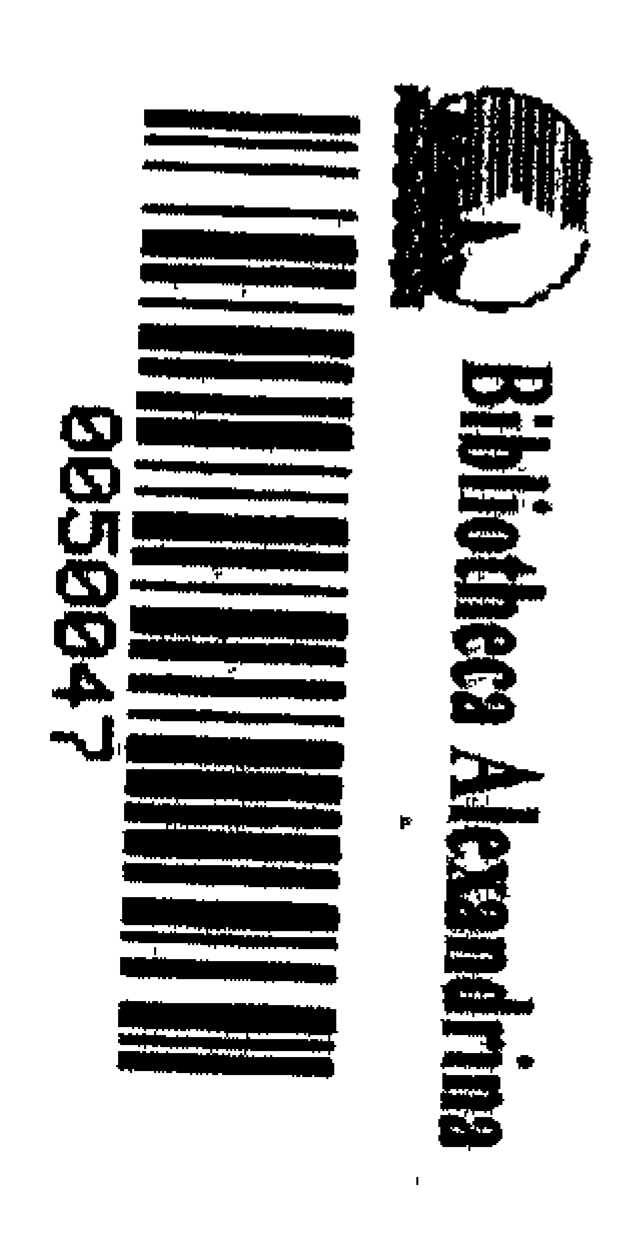


١٠٠

على شلش

الدراما الأفريقية

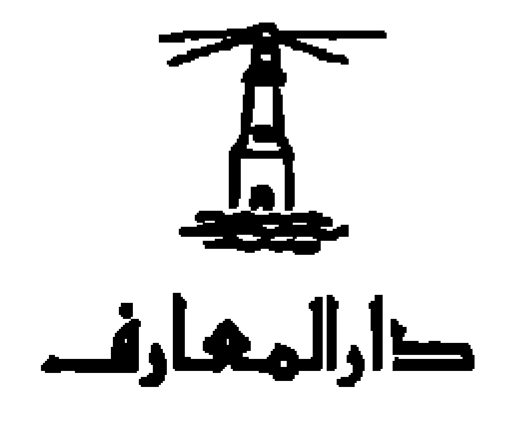


كتابك ١٠٠

رئيس التحرير أنيس منصور

على شلش

الدراما الأفريقية



دار المعارف

الناشر : دار المعارف - ١١١٩ كورنيش النيل - القاهرة ج . م . ع .

قبل القراءة

١ — ما المقصود بالدراما الأفريقية ؟ أو ما المقصود بكلمة « الدراما » وكلمة « الأفريقية » ؟

نحن هنا أمام مصطلحين : مصطلح فنى هو « الدراما » ومصطلح جغرافى هو « أفريقيا » :

أما المصطلح الأول فهو يستخدم بمعنيين : معنى عام يشمل جميع أشكال الدراما ، ومعنى خاصٌ يشمل شكلا واحداً هو الدراما المسرحية ، وهو ما يعنينا هنا .

وأما المصطلح الآخر فهو يستخدم بمعنيين أيضا : معنى عام يشمل القارة الأفريقية بأسرها ، ومعنى خاص يشمل جزءاً معيناً من القارة هو ما درج المستفرقون على تسميته باسم « أفريقيا جنوب الصحراء الكبرى » أو ما يمكن أن نسميه « أفريقيا خارج مجال اللغة العربية » .

وهذا المعنى الخاص هو ما يعنينا هنا أيضا ، ولكن علينا أن نشير إلى مغالطة واضحة يروجها كثير من المستفرقين : فهؤلاء ينكرون الحقيقة الجغرافية البسيطة التى تقول : إن أفريقيا مساحة واحدة من الأرض ذات شكل معين يمتد من سواحل البحر المتوسط فى الشمال إلى سواحل المحيطين : الهندى والأطلسى فى الجنوب ، وهؤلاء أيضا يزعمون أن

أفريقيا الحقيقية تبدأ جنوب الصحراء الكبرى ، وأنها موطن السود أو الزنوج . أما المساحة التى شمال الصحراء الكبرى إلى شواطئ البحر المتوسط فهذه فى عرفهم منطقة لا تنتمى من الناحية الثقافية إلى أفريقيا بمقدار ما تنتمى إلى منطقة البحر المتوسط !

مرة أخرى نحن هنا أمام معنى خاص لكلمة « دراما » ومعنى خاص آخر لكلمة « أفريقيا » ، ومن المعنيين ، أو حول المعنيين – سينصرف حديثنا فى هذه العجالة عن الدراما الأفريقية . أى الدراما المسرحية فى أفريقيا جنوب الصحراء الكبرى ، وخارج مجال اللغة العربية أو حزامها .

٢ – هل الدراما فن أوربى صرف ؟ أو هل اخترعها الإغريق وسجلوها باسمهم دون شريك ؟

لا شك أن الإغريق – وهم أوربيون – قد نجحوا بفعل عوامل معينة فى تطوير الدراما المسرحية وتسجيل نماذج منها وتركها مدونة كاملة للإنسانية ، ولكن الذى لا شك فيه أيضا أن الدراما – المسرحية وغير المسرحية – ظاهرة اجتماعية وإنسانية عامة لا يمكن أن ينفرد بها قوم دون قوم ، وحضارة دون حضارة ، ولا فرق فى ممارسة الظواهر الاجتماعية والإنسانية بين الزنجى والآرى ، أو بين المصرى واليونانى ، أو بين الأمريكى والهندى الأحمر ، وما الفرق فى الممارسة إلا فرق فى الكم والدرجة . وهاهم المصريون القدماء قد عرفوا الدراما قبل أن يعرفها الإغريق ، وليس من الضرورى أن يكون الإغريق قد نقلوها عن

المصريين ، ولكن الضرورى أن تكون الدراما فى أى مكان بنت البيئة وبنت المجتمع . ولهذا السبب نفسه توقفت الدراما عن التطور عند المصريين القدماء ، وتطورت عند جيرانهم عبر البحر المتوسط : أى أنها تجمدت فى أفريقيا ، وازدهرت فى أوربا . وللتجمد والازدهار أسبابهما عند دارسى الدراما وفنونها ، ولا حاجة بنا إلى تفصيل أكثر مما سيرد بعد ذلك فى الصفحات القادمة .

٣ – يكاد دارسو الدراما فى هذه الرقعة الواسعة فى أفريقيا جنوب الصحراء يجمعون على أن ثمة تيارين رئيسيين فى هذه الدراما : التيار الشعبى، والتيار الأدبى : فالدراما الشعبية أو الفولكلورية تميل إلى استخدام اللغات الأفريقية المحلية أو المهجنة ، ومعالجة مواقف الحياة اليومية،أو المعتقدات والقيم الاجتماعية السائدة فى أشكال فنية بدائية تقريباً ، على حين أن الدراما الأدبية تميل إلى استخدام اللغات الأوربية (الإنجليزية والفرنسية والبرتغالية)، ومعالجة موضوعات مستمدة من الحياة اليومية أو من الميثولوجيا فى أشكال فنية متقدمة ، وبطريقة تكشف عن رؤية خاصة للكاتب .

ومن الطبيعى– والحال هذه – أن نجد التيار الشعبى بعيداً عن متناول القارئ ، على حين نجد التيار الأدبى فى متناول اليد تقريباً . غير أن هذه خاصية عامة نجدها فى الدراما العالمية بغير استثناء : فمن المعروف أن معظم المسرحيات الناجحة جماهيرياً لا ينشر ، وأن معظم المسرحيات

المنشورة ليس من السهل أن ينجح جماهيرياً ، وهذا نفسه ما ينطبق على الدراما المسرحية فى هذه الرقعة الواسعة من قارتنا : فى سيراليون على سبيل المثال كاتب مسرحى مشهور يدعى ريموند تشارلى له تسع مسرحيات كتبها وأخرجها واشترك فى تمثيلها فى الفترة من ١٩٦٨ إلى ١٩٧٥ ، وبعضها باللغة الإنجليزية ، وبعضها الآخر باللغة الكريولية المحلية ، وإحداها نالت جائزة أحسن مسرحية فى مهرجان الفنون الذى أقيم فى بلاده عام ١٩٧٥ . ومع ذلك لم ينشر منها مسرحية واحدة ، على حين نشر زميلان له هما ريموند صريف إينسمون ويوليسا أمادو مادى بعض مسرحياتهما بالإنجليزية ، وهى مسرحيات تندرج تحت ما أسميناه بالتيار الأدبى ، أى ذلك التيار الذى لا يحرص على إرضاء الجمهور باللغة أو الموضوع .

ومن الطبيعى – والحال هذه أيضا – أن يشمل حديثنا هنا كلا التيارين ، أو ما يعرف أحياناً باسم : الدراما التقليدية والدراما الحديثة .

٤ – أرجو أن تكون الصفحات القادمة كافية لتكوين فكرة عامة عما يحدث فى مجال الدراما . . فى تلك الرقعة الواسعة من قارتنا جنوب الصحراء الكبرى .

علي شلش

الدراما الأفريقية

«لا شك أن الدراما الأوربية فى العصر اليونانى القديم والعصور الوسطى كانت تشترك فى كثير من النواحى مع الدراما الأفريقية» .

مزيسى كونيني

«لا يمكن دراسة المسرح الزنجى الأفريقى بمعزل عن الغناء والرقص» .

بكرى تراوريه

لعل أول مؤلف درامى له نص كامل مكتوب من أبناء أفريقيا هو فى رأينا الكاتب المسرحى الرومانى المعروف باسم تيرنس Terence واسمه فى اللاتينية كاملا هو بيبليوس تيرنيتوس الأفريقى Publius Terentius Afer وقد ولد فى القارة كما تشير إلى ذلك كنيته اللاتينية Afer حوالى عام ١٨٥ ق . م [١] .

ولكننا لا ندرى أين ولد على وجه الدقة ؟ غير أنه جلب إلى روما رقيقاً وبيع فى سوق الرقيق إلى سيد ما لبث أن أعتقه بعد أن علمه ، وخلع عليه اسم أسرته « تيرنت » الذى انتسب إليه فأصبح « ترنتيوس »

(١) ذكر ألاردايس نيكول وسواه أنه ولد عام ١٩٥ ق . م ولكن الباحث الفرنسى هـ بتيماجان المتخصص فى الآداب اللاتينية يؤكد أنه توفى دون الثلاثين .

أى من أسرة أو آل تيرنت ، أما اسم بيبليوس الذى يتقدم اسمه فمعناه فى اللاتينية « الرومانى » .

كتب تيرنس أولى مسرحياته وهو فى سن العشرين ، أى عام ١٦٦ ق . م فاسترعى إليه الأنظار ، وكان ميدان التأليف المسرحى قد خلا بوفاة بلوتوس Plautus أعظم مسرحى رومانى فى عصره ، عام ١٨٤ ق . م ، أى قبل أن يولد هو بعام واحد .

غير أن وفاة تيرنس المبكرة لم تتح لنا إنتاجاً وافراً ، فلم يبق من هذا الإنتاج سوى ست مسرحيات كوميدية تأثر فيها بأعمدة الكوميديا الإغريقية فى عهدها الأخير ، ولاسيا ميناندر .

ويعد تيرنس من المسرحيين المعروفين بصفاء الأسلوب وحبك الموضوعات المسرحية والميل إلى الفكاهة الراقية والولع بالحكم والمأثورات [١] . وقد دارت هذه المسرحيات الست حول موضوعات أخلاقية وإنسانية كان على رأسها موضوع الرق والرقيق : فنى أول مسرحياته « فتاة إيجه » Andria تناول مشكلة الرق وأدارها حول شاب يونانى ثرى يرغب فى الزواج من جارية شابة ، ولكنّ أباه يعارض فى زواجه ، ويتظاهر بأن يخطب له ابنة أحد أصدقائه بدلا من

(١) من هذه المأثورات التى تجرى مجرى الأمثال فى التراث الأوربى : لا يأس مع الحياة ، الحظ يحابى الشجاع ، أنا إنسان وليس ثمة شىء إنسانى بغريب عنى ، ما أظلم الآباء جميعاً لأبنائهم ! لا جديد تحت الشمس ! إلخ .

هذه الأمة التى لا تتناسب هى ومكانة الأسرة ، فإذا الأمة الشابة فى النهاية هى عينها ابنة ذلك الصديق ! وعندئذ يسقط فى يد الأب ، ولا يملك إلا الموافقة على زواجها من ابنه .

أما فى رابع مسرحياته « الخصى » Eunuchus التى حاكاها لافونتين بعد ذلك ، فنلاقى شابة يونانية تدعى بامفيليا اختطفها القراصنة وباعوها فى سوق الرقيق ، فيغرم بها شاب وسيم تظاهر بأنه خصى حتى يصل إليها ويغتصبها ، ولكنه حين يكتشف أنها مفقودة وأن لها أسرة معروفة يسرع إلى الزواج بها !

حقًّا ، ليس فى تناوله لمشكلة الرق – وقد عاناها بنفسه – أى عمق أكثر من التعاطف الشكلى ، وهو يضفى على الرقيق المكر وسعة الحيلة مع خفة الظل ، ثم يبرز فى الجانب المقابل شخصية الشاب الثرى المهذب الذى يجرى وراء المتعة واللذة ، ويضيق بالقيود التى يفرضها الشيوخ على حريته . غير أن تيرنس كان يساير عصره على أية حال [١].

ولكن هل يمكن أن نعتبر تيرنس من أبناء المنطقة التالية للصحراء

---

(١) راجع :

Histoire Sommaire de la Litérature Latine, Par H.

Pétit mangin, J.De Gigord, Paris, 1955, pp. 44—47.

راجع أيضا : المسرحية العالمية ، تأليف ألارديس نيكول . الجزء الأول ، ترجمة عثمان نويه ، مكتبة الأنجلو (بدون تاريخ) القاهرة ، ص ص ١٧٦ – ١٨٦ .

جنوباً ؟ لقد كان الرومان لا ينظرون إلى أفريقيا أبعد من الشمال العربى ، ومن جهة أخرى فإن الصور التى تنشر لتمثاله الذى بمتحف الكابيتـول لايبدوعليهامن الملامح الزنجية سوى الشعر القصير المجعد والجبهة الضيقة ، أما الأنف فطويل مدبب قليلا كأنوف الساميين ، والشفتان نحيلتان كشفاه الساميين أيضاً . أضف إلى ذلك أن معظم الثقات فى تاريخ المسرح والآداب اللاتينية لا يقطعون بزنوجته . فبتيما نجان يقول : إنه « ولد فى أفريقيا » [1] ؛ وألاردايس نيكول يقول : إنه «كان من سكان قرطاجة ؛ وغالب الظن أنه كان زنجى الأصل ، أحضر إلى روما فى شبابه كرقيق » [2].

ومن واقع المعلومات والترجيحات السابقة ، ومن استقرائنا لصور تيرنس المنشورة نميل إلى الاعتقاد بأنه كان زنجيًّا مولداً على الأقل . ولا نريد أن نرتب على ذلك تأثره بالمسرح الأفريقى وحده قبل اصطياده ونقله إلى روما ، ولا أن نرتب على ذلك أيضاً أن مسرحه يحمل تأثيرات من أفريقيا وحدها ؛ فمن الثابت أنه تأثر بأستاذه اليونانى ميناندر إلى حد المحاكاة والاقتباس . ومن المماحكة الفارغة أن نسقط عنه مؤثراته الأوربية الخالصة مقابل مؤثراته الأفريقية التى تلقاها فى طفولته قبل ترحيله ؛ فلا شك أنه عرف فى طفولته أو صباه كثيراً من مظاهر الدراما

---

(١) Ibid., p. 44.

(٢) المصدر السابق ص ١٧٦ .

المحلية ، وشاهد عروضاً درامية أيًّا كانت قيمتها ، وإلا فما استجاب بسرعة للتأليف الدرامى فى سن العشرين . وإذا كان قد حاكى ميناندر فالمحاكاة وحدها لا تكفى التأليف فى فن قادر على إثارة الجدل والثناء مالم يسندها الاستعداد والثقافة كما نقول بلغتنا اليوم ، وما الثقافة هنا إلا الخبرة بالحياة والفن سواء بسواء .

ولعلنا نخلص من هذا بأن تيرنس لم يكن منبت الجذور من الناحية الفنية ، وأنه نشأ فى حضن فنون درامية محلية أهلته فيما بعد للاستجابة إلى فنون درامية أخرى أكثر تقدماً . ومعنى ذلك أن أفريقيا – شمال الصحراء أو جنوبها – لم تكن تخلو من "ظاهرة الدراما فى ذلك الزمن المبكر منذ نحو ١٩٠٠ عام ، بل هى لم تكن تخلو من هذه الظاهرة قبل ذلك التاريخ ، فقد مارس المصريون الدراما فى الشمال منذ الأسرات الفرعونية الأولى .

المسرح ليس خاصية أوربية

يقول ألاردايس نيكول :

« يمكن القول بأن المسرح قد بدأ حوالى سنة ٤٩٠ ق . م حين مثلت أقدم مسرحية بقيت لنا ، وهى « الضارعات » لأسخيلوس أمام نظارة من المواطنين الأثينيين .

ولعل التسلية المسرحية كانت قبل ذلك بمئات السنين ، وغالب الظن أن أسخيلوس وقدامى كتاب المسرح اليونانيين كانوا مدينين بدين كبير فى موضوع مسرحياتهم وشكلها للممثلين من رجال الدين الذين كانوا يمثلون المسرحيات المقدسة فى مصر القديمة [١].

ولئن كان نيكول يشكو بعد ذلك عدم وجود نص مسرحى للتمثيلية الدينية التى كانت تمثل فى أبيدوس فى الألف الثانية أو الثالثة قبل الميلاد تخليداً لذكرى موت أوزيريس ، بل لئن كان بعد ذلك أيضا يشك فى وجود عرض مسرحى حقيقى وفى قيمة « نصوص الأهرام وما يدعى بدراما منف » ، تاركاً الأمر فى النهاية إلى المتخصصين وكشوف المستقبل [٢] - فإن ثمة باحثين أقل منه تشككاً وأكثر اعتداداً بالنصوص

(١) المصدر السابق ص ٧

(٢) المصدر نفسه ص ٨

المسرحية القديمة التي تخلفت عن تلك الفترة ، ومن هؤلاء تشلدون تشيني [١] . بل إن ثمة باحثين يؤمنون بوجود هذا المسرح المصرى القديم على نحو متكامل بغض النظر عن أثره فى المسرح الإغريقى ، ومن هؤلاء إتيين دريوتون عالم الآثار الفرنسى المعروف [٢] .

والحق أن البحث عن أثر المسرح المصرى القديم فى المسرح الإغريقى ليس مما يعنينا هنا ، ولكن الذى يعنينا هو أن ثمة شبهاً وثيقاً بين نشأة المسرح فى اليونان القديمة ومصر القديمة على السواء ، وأن ثمة شبهاً وثيقاً أيضاً بين نشأته فى كلا البلدين ونشأته فى قارتنا جنوب الصحراء : فقد نشأ المسرح القديم بصفة عامة فى حضن الدين والشعائر الدينية . وبدأت الدراما بالرقص والحركات الصامتة ، ثم تكاملت حين اتحد الرقص والغناء والموسيقى ، وتلك هى حال الدراما فى أوربا وأفريقيا بوجه عام .

غير أن المهم هو أن المسرح الإغريقى قد نما وتطور حين وسع دائرة اهتمامه ، ولم يعد مجرد طقس دينى مباشر ، على حين أن المسرح المصرى القديم قد تجمد فى دائرة الطقس الدينى المباشر. أماالمسرح جنوب الصحراء فقدْ ظل بين بين إن صح التعبير : لم ينفصل تماماً عن الدين ،

---

(١) راجع كتابه : تاريخ المسرح ، الجزء الأول ، ترجمة على فهمى ، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والنشر ، القاهرة (بدون تاريخ) ص ص ٣٤- ٣٧ .

(٢) راجع كتابه : المسرح المصرى القديم ، ترجمة ثروت عكاشة ، دار الكاتب العربى ، القاهرة . ١٩٦٧ .

ولم يتجمد تماماً فى دائرته ، ولعله بذلك كان أكثر حيوية واتصالا بالحياة من زميله فى أقصى الشمال .

يقول الباحث النيجيرى جويل أديدجى : « إن الدين هو أساس التطورات الدرامية فى لغة اليوروبا ؛ كما هى الحال فى معظم ثقافات العالم . . وقد أثرت عبادة أوباتالا (معبود اليوروبا) فى نمو الدراما الدينية وظهور المسرح [١] » ، ويضيف إلى ذلك قوله : « إن الغريزة الإنسانية فى التشخيص والتعبير الشعائرى . . تؤدى بهما إلى الدراما المتطورة » [٢] .

ويناقش الباحث النيجيرى أيضاً أويكان أومييلا آراء أرسطو فى كتابه « فن الشعر » ويخلص إلى أن المحاكاة والتشخيص جزء من الطبيعة الإنسانية . وإذا كان الدين جزءاً أيضاً من هذه الطبيعة فمن المؤكد أن غريزة التقليد تنمو فى الإنسان وتتطور قبل أى ميل أو نزوع دينى ، والطفل قبل أن ينزع إلى الدين يلعب ويقلد ويتحرك ويمثل [٣] .

معنى هذا كله أن الدعوى القائلة بأن المسرح خاصية أوربية دعوى باطلة من أساسها .

---

(١) ، (٢) Lotus, 1—2, 1976, p. 114.

(٣) Ibid., p. 115.

المسرح التقليدى

لقد كان الرقص من أقدم الفنون التى عرفها الأفريقى جنوب الصحراء ، ومن خلاله كان يفرج عن انفعالاته ، وبه تقدم لمعانقة الفنين العريقين الآخرين ، الموسيقى والشعر . ولا شك أن الرقص الفطرى لا يمكن اعتباره دراميًّا بالمعنى العلمى ، ولكن الرقص الذى يحاكى الظواهر والانفعالات ، ويعبر عنهما بتجريدهما أو بتجسيدهما – هو الرقص الدرامى بالمعنى الصحيح ، وكلا النوعين كانا – ومازالا – على طول الرقعة الواسعة جنوب الصحراء الكبرى .

وليس من الغريب أن تكتسب كلمة Foot الإنجليزية مثلا أو كلمة Piéd الفرنسية صفتها فى الشعر من صفتها فى الرقص ؛ فهما فى الشعر يعنيان ما يقابل كلمة « التفعيلة » عندنا : أى الوحدة الإيقاعية الشعرية التامة ؛ وهما فى الرقص ؛ كما فى الحياة اليومية – بمعنى القدم . وليس من الغريب كذلك أن تقترب كلمة Ballad الإنجليزية بمعنى القصيدة القصصية من كلمة Ballet الفرنسية والإنجليزية بمعنى الباليه : أى العرض الدرامى الموسيقى الراقص الذى يقوم على الحركة الصامتة .

ومن جهة أخرى كانت الأقنعة فى كل المجتمعات القديمة تقريباً

وسيلة يلجأ إليها الإنسان فى أثناء الرقص والتمثيل الصامت أو المنطوق ، وكانت هذه الأقنعة تصنع بمهارة كبيرة ، ويبذل فيها الفنانون القدامى غاية ما عندهم من موهبة ومهارة .

وهكذا توافرت لدى الإنسان الأفريقى جنوب الصحراء عناصر الدراما ووسائلها من كلمة وحركة وصوت وهيئة منذ أقدم العصور ولا يمكن أن يكون تيرنس الذى احترف الدراما والكتابة للمسرح قد غفل عن مظاهر هذه الدراما العريقة فى وطنه الأصلى ، ولابد أن تكون حافظته قد وعت الكثير من هذه المظاهر التى لا شك فى بدائيتها إذا قيست بالمظاهر الناضجة التى وجدها فى غربته ، ولاسيا عند الإغريق الأوائل والأواخر على السواء .

إذا كان المؤرخون المسرحيون يؤرخون للمسرح بعام ٤٩٠ ق . م الذى عرضت فيه مسرحية « الضارعات » فما ذلك إلا لأن الحضارة الإغريقية كانت تعرف الكتابة والتدوين ، على حين أن الحضارات الأفريقية القديمة لم تعرف الكتابة والتدوين إلا فى الشمال . ومن ثمة فلعل الكشوف الأثرية أن تطلعنا فى المستقبل على نصوص درامية مكتملة للمصريين القدماء عدا تلك الجزازات المبتورة التى تحفل بها كتابات الأثريين ، أما فى الجنوب – بعد الصحراء الكبرى – فلم يكن ثمة كتابة أو تدوين إلا فى العصور المتأخرة .

وهكذا عاش المسرح التقليدى جنوب الصحراء شفوياً ومرتجلاً

طوال العصور الماضية ، شأنه فى ذلك شأن الأدب الشعبى . ومن العسير بالطبع أن نحدد نشأة هذا المسرح التقليدى بسنة معينة أو عصر معين ، ولكننا نعمم – ولا حرج علينا – فنقول : إنه قديم قدم الرقص والموسيقى والغناء . ولقد حاول باحث سنجالى هو بكرى تراوريه أن يعثر على نص مسرحية كاملة من هذا المسرح التقليدى فخرج من بحثه بخفى حنين ! ولم يجد أكثر من بعض الجزازات المبتورة التى نثرها هنا وهناك فى كتابه « المسرح الزنجى الأفريقى ووظائفه الاجتماعية » Le Théatre Négro Africain et ses Fonctions Sociales الـذى نشرته دار «الوجود الأفريقى» عام ١٩٥٨ ، وكان فى الأصل رسالة جامعية قدمها للمدرسة التطبيقية للدراسات العليا بباريس تحت إشراف البروفيسير روجيه باستيد .

يرى تراوريه أن المسرح الأفريقى الزنجى التقليدى ذو أصول اجتماعية ، وأنه انعكاس لاحتياجات اجتماعية فى الوقت نفسه . ويحاول تراوريه أن يتتبع مظاهر هذا المسرح وعناصره ابتداء من الفترة التى تألقت فيها إمبراطورية مالى القديمة فى القرن الثالث عشر ، ويستند فى ذلك إلى ما كتبه الرحالة العربى ابن بطوطة عن التقدم الحضارى الذى حققته الإمبراطورية القديمة ، وإعجابه بحسن التنظيم الإدارى والأمنى فيها ، وينقل عن لابوريه وموسى ترافيليه فى كتابهما « أفريقيا » نصاً يؤكد وجود أدب شعبى قوى التأثير فى عصر ابن بطوطة ؛ كما يؤكد وجود مسرح

ناهض فى تلك الفترة [١].

وكان المسرح الذى درسه تراوريه فى تلك الفترة واقعياً فى معظمه كوميدى النزعة ، يخدم قضايا اجتماعية ، ويتسم بطابع تعليمى ، لا ينكر المتعة أو التسلية ، كما يتحرر من دقة البناء الدرامى ؛ كما هو معروف فى المسرح الأوربى . وعنده أن « الإبداع الشعبى فى حالة المسرح هو أحد العوامل التى تشكل ضمير الجماعة باعتباره وسيلة من وسائل التربية والتعليم » [٢] وإذا كان الدين هو قانون الحياة فى أفريقيا السوداء فالمسرح هو ملخص الحياة وخلاصتها ، ومن ثمة فقد بدأت عملية تطور الدراما بداية دينية حيث كانت الدراما تعكس جانباً كبيراً من الديانات والعقائد ، وتختلط فيها الآلهة (الشمس مانحة النور والسماء موزعة المطر والأرض أم البشر) . ولكن هذه البداية الدينية لم تتجمد ، فقد تطورت حتى أصبح المسرح يؤدى دوراً جمالياً يقوم على المتعة والفائدة .

ويلجأ تراوريه إلى أحد علماء الحضارات ، وهو فروبنيوس مؤلف كتاب « تاريخ الحضارة الأفريقية » ، فيجد عنده دعماً لفكرته عن أصالة المسرح الأفريقى الزنجى . ففروبنيوس يعتقد أن الشعائر نوع من الألعاب أو التمثيل ، وأن اللعب والتمثيل غريزيان فى الإنسان ، وأن « لعب الأدوار » هو مصدر جميع الحضارات ، وأن « الإنسان ممثل

(١) Le Théatre Négro-Africain, pp. 17—18.

(٢) Ibid., p. 24.

واللعب هو التعبير عن المأساة التى يواجهها [١] ، ويستخلص تراوريه من ذلك أن أفريقيا قد عرفت « جراثيم » Germes المسرح مثلما عرفتها أوربا ، ويقارن بين القرابين التى كان السود يقدمونها فى غربى القارة للإله شانجو أو أوجون بالقرابين التى كان يقدمها الإغريق لأبوللو .

وعلى هذا النحو يدرس تراوريه موضوعات الدراما الأفريقية فيراها متعددة تدور فى معظمها حول الأساطير والحكايات والخرافات والعادات والبطولات وأمجاد الأسلاف والأخلاق والسلوك ، كل ذلك فى مشاهد شديدة البساطة فى شكلها ، شديدة الاختلاط بالغناء والرقص فى حوارها ، شديدة الرغبة فى مشاركة جمهورها ، ومن ثمة فهى عادة ما تقدم فى المناسبات الاجتماعية المختلفة مثل الختان والبلوغ والحصاد وإعلان الحرب مثلما تقدم فى أمسيات الحياة اليومية .

ويضرب تراوريه مثلا من دوران الدراما حول الأساطير بأسطورة غاية فى الذيوع والشعبية عند قبيلة البيل peul فى السنجال ، وهى أسطورة « السمكة البكاءة » Lamantin التى يؤديها راو ممثل Griot حيث تنعقد حوله حلقة واسعة من الجمهور تغرق فى ظلال نيران الحطب ، وتصغى للقيثارة التى يعزف عليها الراوى وهو يسرد أحداث الأسطورة ، ولا يتوقف إلا لكى يسند تعبيره برقصة أو حركة صامتة مناسبة .

---

(١) Ibid., p. 28.

تدور الأسطورة حول فتاة تدعى بندا Penda تعد أجمل فتيات قومها ، وهى مخطوبة لسامبا أمهر صياد فى المنطقة ، وحين يذكر الراوى جمال بندا تكون أصابعه قد جسدت الجمال موسيقياً ، وحين يذكر شهرة سامبا تكون أصابعه قد أنطقت القيثارة بالنغم المناسب ، وعندئذ تتدخل الجوقة المصاحبة له ، فتغنى أو تعلق بما يقتضيه المقام . وبعدها يمضى الراوى فى سرد وقائع الأسطورة : فيحكى عن يوم زواج بندا ، وكيف أن أمها أوصتها بقولها : « احذرى الظهور أمام زوجك وأنت عارية » . وتعدها بندا بما أوصت ، ويتم الزواج على خير ، وتبدأ فى مساعدةزوجها ، فتخرج إليه فى كل يوم ساعة الغداء وهى تحمل له طعامه ، حتى جاء يوم تأخر فيه زوجها عن الخروج من الماء بصيده ، فاستلقت بندا على حافة الماء مستظلة بظل إحدى أشجار التمر الهندى الكبيرة ، وراحت الطيور تغرد مسبحة بحسن بندا ، وعندئذ يقلد الراوى كونشرتو الطيور ويردد الجمهور وراءه ، وفجأة تخطر لبندا فكرة النزول إلى الماء فتتجرد من ملابسها وتغطس ، وتمضى فى السباحة مستمتعة بشبابها ، حتى ينال منها التعب ، فتعود إلى الشاطئ ، وتهم بارتداء ملابسها ، وعندئذ يقع بصرها على زوجها وهو واقف يحملق فيها غير مصدق ما يراه !

وفى غمرة المفاجأة والذعر تتناول بندا « مفرش » الطعام وتستر به عورتها ، وتلقى بنفسها فى الماء من جديد حتى تختفى وهى تتوسل قائلة :

« يا إله الماء ، صيرنى سمكة حتى أمحو عارى ! » . ويستجيب إله الماء لتوسلها فيصيرها سمكة ذات شكل غريب ، على صدرها نهدا بندا وعلى مؤخرتها لوح من الصفيح هو الذى كان ذات يوم « مفرشاً » للطعام ! ومنذ ذلك الحين صارت سمكة بكاءة مقدسة عند البيليين .

حين تنتهى الأسطورة على هذا النحو يردد الراوى مع الجمهور تسبيحة فى تمجيد السمكة البكاءة ، وينتهى العرض ، وينهض كل إلى حاله بعد أن استمتعوا بالشعر والموسيقى والحكمة .

وهكذا يختلف المسرح الأفريقى التقليدى وزميله الأوربى : فهو مسرح مجانى للعاملين فيه والمتفرجين عليه : الديكور فيه طبيعى يوحى بالثقة والبساطة والاطمئنان . تلقى فيه حكمة الشيوخ ؛ لتكون أحكاماً تنفذ إلى ضمير الشباب . وهو أيضا مسرح لا يعرف البهرجة فى الأزياء ، فللأزياء فيه أهمية خاصة ؛ لأنها مرتبطة بالشعائر والأسلاف ؛ كما أنه مسرح لا يعرف التعقيد فى الأحداث والبناء ؛ والصراع فيه ليس صراعاً بين الآلهة والبشر ؛ كما فى المسرح الإغريقى القديم ؛ وليس صراعاً بين العاطفة والواجب ؛ كما فى المسرح الأوربى بعد عصر النهضة ، ولكنه صراع بين القيمة والقيمة ، بين الواجب والواجب ، بين الواقع والمثال .

تلك هى المأساة الأفريقية التقليدية ، فماذا عن الكوميديا ؟ يقول تراوريه : « إن الكوميديا أكثر قرباً من الكوميديا الفرنسية . . كوميديا

الحركات والكلمات والمواقف »[١] فيها ما عند موليير من تكرار ومقاطعات وأمثال وأقوال مأثورة . « فالأفريقى لا ينطق بشىء جدى أو غير جدى دون أن يدخل الحكم والأمثال »[٢] « والوظيفة الأساسية للكوميديا الأفريقية الزنجية هى تدعيم تماسك الجماعة »[٣] « والضحك يحرر أفراد الجماعة من الانفعالات السلبية » .

وما أكثر الموضوعات الفرعية التى تستأثر باهتمام مؤلفى هذه النصوص الدرامية المرتجلة سواء فى المأساة أو فى الملهاة . ! وما أكثر ما نلاقى الغيرة والخيانة فى المرأة ، والشفقة على الضعيف ، وإذلال المتكبر والمغرور والشجاعة ، والمسئولية العامة !

ومن الأشكال الدرامية فى هذا المسرح التقليدى ما يعرف باسم « الإنشاد » حيث تنشد جلائل أعمال الأسلاف ومآثرهم ، وما يمكن أن يسمى « المناظرات » الكلامية التى تدور عادة بين اثنين مثل حداد القرية وقصاصها حيث يقوم الجمهور بدور الحكم ، وينال الفائز مكافأة من الخاسر ، وما يمكن أن يكون « مسرحاً للعرائس » ، وهو لون من العروض المسرحية يسمى عند قبائل البامبارا فى الغرب باسم « شدو الطير » ، ويشبه الأراجوز عندنا ، ويقال : إنه منقول من شمالى

---

(١) Ibid., p. 83.

(٢) Ibid., p. 85.

(٣) Ibid., p. 93.

القارة ، لكنه معروف فى الستجال مثلما هو معروف فى النيجر ونيجيريا وغيرهما من أنحاء الغرب .

وقد حاول تراوريه أن يبحث فى الوظائف الاجتماعية للمسرح الأفريقى الزنجى ، فخصص لها فصلا فى كتابه ، ويمكن إيجازها فى ثلاث وظائف رئيسية :

١ – المسرح مرآة للحياة متصلة بالطبيعة الكونية .

٢ – المسرح أداة للمحافظة على تقاليد الجماعة وقيمها .

٣ – المسرح أداة تعليم وتثقيف[١] .

ومع أن تراوريه يرى فى نهاية كتابه أن الاستعمار قد قطع صلة المسرح الأفريقى بمصادره الشعبية ، فإنه ركز منذ البداية على جزء بعينه من القارة جنوب الصحراء الكبرى ، وهو الغرب ، بل ركز فى الغرب نفسه على وطنه السنجال . ومع ذلك فالمسرح التقليدى فى الشرق والجنوب لايختلف كثيرا وما هو عليه فى الغرب من حيث هو عمل جماعى إنتاجاً وإخراجاً وتذوقاً ، ومن حيث هو وظيفة اجتماعية ، بل من حيث هو مرآة للحياة والجماعة .

ثمة جانب آخر عبر عنه الشاعر الناقد الأفريقى الجنوبى مازيس كونيني فى دراسة له بعنوان « مدخل إلى الأدب الأفريقى » يقول : « إن التعبير الدرامى الأفريقى يعتمد على الرمزية . . . وقد تتخذ الرمزية أشكالاً

(١) Ibid., pp. 89—114.

متباينة وفقاً للتاريخ الثقافى فى كل طائفة اجتماعية بالذات : فنى بعض الجماعات تستخدم الأقنعة ، لتبرز المعنى وتلقى عليه الضوء . وللأقنعة نفسها لغة راسخة القواعد بحيث يمثل كل نمط من الأقنعة مجموعة من القيم »[١] ثم يعود كونيني فيقول : «ولما كانت الرمزية هى خصيصة التعبير الدرامى الأفريقى فإننا نستطيع أن نجد تنوعاً واسعاً فى اللغة الرمزية التى يتخذها هذا التعبير على نحو يستعصى على التصنيف القاموسى »[٢].

إن الرمز يؤدى دوراً كبيراً فى الدراما التقليدية ، ولاسيما فى أقصى الجنوب ، حتى قبل حلول السيطرة الاستعمارية ومايفرضه وجودها من كبت لحرية الكاتب ، ولكن هذا الرمز ليس غامضاً أو مستغلقاً ؛ وإنما هو من قبيل المجاز والإيحاء ؛ حتى لايكون التعبير فجاً ، ولاسيما فى التراجيديا (المأساة) ذات الموضوعات الجادة .

ـ ومن جهة أخرى نجد أن الطابع الجماعى لهذه الدراما – سواء فى تمثيلها للروح الجماعية أو فى الأداء الجماعى لها – انعكاس تلقائى لفلسفة الحياة .. فالأفريقى كائن جماعى إذا صح التعبير ، لا يستطيع أن يحيا بمفرده فى مواجهة القوى الغامضة مثل الموت والحرب وكوارث الطبيعة ، ومن ثمة فهو مدعو من البدء–شاء أو لم يشأ–إلى صراع هذه القوى ، ومن ثمة إلى الوجود فى جماعة . وعندئذ تأتى الدراما فتعبر عن

---

(١) لونس . مجلة الأدب الأفريقى الآسيوى ، القاهرة ، العدد الأول ، ص ٣٨

(٢) المصدر السابق ، ص ص ٣٨ – ٣٩ .

صراعه هذا ، بل عن انتصاراته على المشاق والمصاعب التى تواجهه وتحيط به . وهنا يقول كونيني مرة أخرى إنها « دراما فلسفية بمعنى أنها تعنى بتعريف علاقات الإنسان بالقوى الكونية »[١] .

لقد تردد ذكر هذه الدراما التقليدية فى أقدم كتابات الرحالة والجغرافيين والمكتشفين . فقد أشار إليها ابن بطوطة فى رحلته ، وتعددت إشاراته إلى الرقص والأقنعة وإلقاء الشعر بطريقة تمثيلية ، بل إنه روى عن سلطان مالى القديمة اهتمامه بالشعر والتمثيل ، وكيف أنه شهد فى مجلسه مطارحات ومدائح شعرية يجتمع فيها الشعراء ، ويقدمون أمامه تمثيلية يسميها ابن بطوطة « الأضحوكة » ! ، ولعله يقصد الملهاة كما نعرفها اليوم[٢] ، كما أشار المستفرق الفرنسى ديلافوص إلى بعض نماذج هذه الدراما فى غربى القارة ؛ مما يؤيد فى مجموعه ما سبق أن أشار إليه تراوريه .

ولعلنا نستطيع أن نختتم هذا العرض الموجز للدراما التقليدية فى أفريقيا جنوب الصحراء بقولنا : إنها أدت دوراً جدياً ومهماً فى تأسيس الدراما الحديثة المكتوبة ، وكانت – ومازالت – نبعاً هاماً من منابع هذه الدراما الحديثة التى نشأت فى مختلف الأقطار فى هذا القرن ، سواء فى

---

(١) لوتس : مجلة الأدب الأفريقى الآسيوى ، القاهرة العدد الأول ، ص ٣٩ .

(٢) راجع : محمود الشرقاوى : رحلة مع ابن بطوطة ، مكتبة الأنجلو ، القاهرة ، ١٩٦٨ ، ص ص ٣٨٨ – ٣٨٩ .

٢٦

اللغات المحلية المكتوبة أو فى اللغات الأوربية الثلاث (البرتغالية والفرنسية والإنجليزية) التى كتب بها كثير من آداب القارة خارج مجال اللغة العربية .

مسرح الإرساليات

من الثابت تاريخياً أن الإرساليات المسيحية الأوربية قد وجهت ضربة قوية للفنون المحلية الشعبية ، وعلى رأسها الدراما ، وكانت الدراما التقليدية هذه هى أول فريسة فنية لتسلط الإرساليات المسيحية ، وكانت حجة الإرساليات فى ذلك أن الدراما التقليدية تشجع على الوثنية ! وعلى الرغم من أن المؤرخين لم يذكروا أية محاربة تذكر لهذه الدراما على يدى الإسلام والمسلمين وقد عرفتها القارة جنوب الصحراء فى وقت مبكر قبل قرون من معرفتها للمسيحية والمسيحيين – فإن الدراما التقليدية لم تكف عن العطاء ، فقد كانت هى السلوى التى يلجأ إليها الأفريقيون فى تجمعاتهم وأمسياتهم وأعيادهم ومناسباتهم الاجتماعية المختلفة .

وكان من الطبيعى أن تلجأ الإرساليات فى محاربتها للدراما التقليدية إلى الدراما الأوربية التعليمية والدينية بوجه خاص ، وكانت تهدف بذلك إلى امتصاص طاقة الأفريقيين الدرامية وحبهم للدراما من ناحية ، وكذلك إلى نشر اللغات الأوربية وتدعيم عملية التحويل إلى المسيحية من ناحية أخرى . وقد سار كل ذلك جنباً إلى جنب مع المحاولات القليلة التى بذلها الأنثربولوجيون لجمع الدراما التقليدية وتسجيلها ، وهى محاولات

عاب عليها تراوريه أنها لم تكن دقيقة بسبب جهل هؤلاء الدارسين والهواة للغات الأفريقية المحلية ، ولجوئهم إلى مترجمين محليين كانت صناعتهم تقريب المعانى وتلخيص التفاصيل !

- وكان من الطبيعي أيضاً – فى ظل اللغات والدراما الأوربية الوافدة – أن يشرع الأفريقيون فى التعبير بهذه اللغات الوافدة تعبيراً دراميا. ولعله ليس من الغريب أن يتأخر ظهور الدراما الأفريقية باللغات الأوربية ، وأن تمضى عقود من الزمن قبل أن تظهر دراما أفريقية بالمعنى الحقيقى للكلمة : فالدراما كما نعرف فن مركب مثلها مثل الرواية ، ومن ثمة فقد سبقها الشعر والرواية إلى الظهور فى اللغات الأوربية ، بل سبقت اللغتان الفرنسية والإنجليزية زميلتهما البرتغالية فى احتضان المحاولات الدرامية الناشئة ، بل إن البرتغالية تأخرت كثيراً عن زميلتيها إلى درجة انعدام المحاولات الدرامية الأفريقية الجدية المكتوبة بها . وقد شهدت ثلاثينيات هذا القرن بدايات التأليف الدرامى فى الفرنسية والإنجليزية :

فنى الفرنسية تعتبر مدرسة وليم بونتى التى تأسست بمدينة سان لوى فى السنجال المعمل الذى فرخ أولى المحاولات الأفريقية الدرامية . وقد وضعت هذه المدرسة فى برنامجها تعليم التلاميذ التأليف والأداء الدراميين . وكان ناظر المدرسة الفرنسى يكلف تلاميذها تأليف قطع

تمثيلية لتمثل بمناسبة نهاية السنة الدراسية . ودرج التلاميذ فى العطلات الصيفية على جمع مادة كبيرة من الأساطير والخرافات فى المدينة والقرى المجاورة ، والاستعانة فى جمعها بالشيوخ وكبار السن ورواة الحكايات الشعبية ، ثم العودة بها إلى الفصول عند افتتاح الدراسة فيترجمونها إلى الفرنسية ويناقشونها مع مدرسيهم ، ثم الاستعانة بها فى تأليف نصوص درامية مناسبة بالفرنسية ، والتدرب على أدائها ؛ حتى إذا انتهت السنة الدراسية قاموا بعرض ما يقع عليه اختيار المدرسة منها .

وكان تلاميذ هذه المدرسة يأتون من الأقاليم الفرنسية الاستوائية والغربية كافة : مثل : السنجال وغينيا وتوجو والنيجر والكاميرون وداهومى ؛ وكانت أول دراما من إعداد تلاميذ داهومى ، وقد عرضت بعنوان «آخر مقابلة بين بيهانزان وبايول» مع «فارس» لموليير فى نهاية العام الدراسى ١٩٣٢/٣٣ ، وكانت الأدوار النسائية يقوم بها التلاميذ الذكور ، ولكن ابتداء من عام ١٩٣٩ قامت تلميذات المدارس المجاورة بهذه الأدوار .

وفى أغسطس ١٩٣٧ قدمت فرقة من تلاميذ هذه المدرسة عرضاً ناجحاً على مسرح الشانزليزيه فى باريس . وكان العرض مصحوباً بالرقص والغناء ، وتضمن مسرحيتين إحداهما بعنوان «سوكاميه» Sokamé وهى من نوع دراما الفلاحين ، وقد قارنها نقاد باريس ببعض

كوميديات يوروبيدس الإغريقى . وتدور سوكاميه حول فتاة بهذا الاسم وقع عليها الاختيار للتضحية بها لإله الماء ، (ثعبان الماء) الذى جرت العادة على أن تقدم له فى كل عام عذراء حتى ينزل المطر على المنطقة ، ويولد بها الخصب . ولكن سوكاميه ، لأول مرة تثور على هذا المعتقد ، وتقوم بإقناع صديقها أجبلاماكو لإنقاذها ، وفى اليوم المقرر للتضحية ينجح أجبلاماكو فى قتل الثعبان ، وعندئذ يحكم عليه الملك بالموت لقاء جريمته البشعة فى حق المعبود المقدس . وقبيل تنفيذ الحكم ينزل المطر فجأة كما لم ينزل من قبل ، ويكون ذلك مبرراً لعفو الملك عن الشاب المسكين !

ومن الواضح أن الدراما على هذا النحو قد صيغت من وجهة نظر فرنسية مسيحية تعادى الخرافات وتدعو إلى تغيير المعتقدات التقليدية ، على الرغم من احتفاظ المعالجة الدرامية للأسطورة بالإطار الخارجى الأصلى ، وانتشار الأغانى والأمثال الشعبية فى النص : فعندما تشرح سوكاميه لحبيبها عجز أبيها عن مساعدتها على الملك لاتنسى أن تصوغ ذلك مستعينة بالأمثال فى قولها : «هل يعوق الصقر الدجاجة عن الهرب بأفراخها ؟ »

ودام اهتمام مدرسة بونتى هذه بالدراما نحو ١٦ عاماً بعد ذلك ، وشهد لها أدباء فرنسيون من طراز إيمانويل مونييه وجورج ديهاميل الذى

كتب عن نشاطها إثر زيارته للسنجال عام ١٩٤٧ حيث شاهد فى الهواء الطلق قطعاً كوميدية وتراجيدية مستوحاة من الأساطير الشعبية .

ومن حسنات هذه المدرسة أنها خرجت كثيرين من الدراميين الأفريقيين الذين أدوا دوراً هاماً فى الحركات المسرحية الأفريقية بعد ستقلال وعلى رأسهم كيتافوديبا الغينى الذى كون فرقة « الباليه الأفريقى » فى غينيا بعد الحرب الثانية وضم إليها ممثلين موهوبين مثل ل . فونيسكا وبشير توريه ، وطاف بها فى كثير من دول العالم ، واعتبر هو نفسه وريث مسرح مدرسة بونتى[1] .

وفى الوقت الذى بدأت فيه مدرسة بونتى تحتضن التأليف الدرامى بالفرنسية – كان أحد أدباء (جنوب أفريقيا) وهو د. ضلومو يحاول من جانبه تسجيل أولى المحاولات الدرامية بالإنجليزية : ففى عام ١٩٣٥ ظهرت أولى مسرحياته بعنوان « الفتاة التى قتلت لتنقذ » وهى تشابه « سوكاميه » فى اتصالها بالتقاليد واشتمالها على قصة حب وأغان وقصيدة مدح ، ثم تخالفها بعد. ذلك فى أن بطلتها تحارب من أجل تحرير قومها من الأوربيين ، وتحاول أن تحقق ذاتها . وقد استمر نشاط ضلومو طوال الثلاثينيات والأربيعينيات ، وخلف وراءه ١٤ مسرحية بالإنجليزية

---

(١) راجع Le Théatre Négro-Africain, pp. 49—55.

(٢) African Literature in the Twentieth Century, pp. 308—310.

تكاد تسيطر عليها نزعته الرومانتيكية . وتكاد تدور فى معظمها حول أبطال التاريخ فى جنوبى القارة من أمثال تشاكا وموشيش وكيتيوايو ودينجانى ، وقد قدم بعضها على المسارح فى الجنوب[١]

وفى الأربعينيات أيضا قدم ج . ب . دانكوا مسرحيته « المرأة الثالثة » التى لقيت استحساناً كبيراً بسبب نضجها الفنى غير المسبوق ، وتقوم على أسطورة لقبيلة آكان « فى غانا » خلاصتها أن الإله خلق ثلاثة أنواع مختلفة من النساء ، كل نوع منها مرتبط بطور من أطوار التاريخ : التقليدى والاستعمارى والاستقلالى . وفيها وضع دانكوا أفريقيا فى مواجهة أوربا منتصراً فى النهاية لوطنه .

ولاشك فى النهاية أن نهضة الدراما المسرحية الحديثة مرتبطة أوثق الارتباط بالمسرح كبناء وخشبة وفنانين وفنيين مثلما هى مرتبطة أيضاً بمناخ التفكير الحر . ولم يكن شىء من ذلك كله موجودا على نحو ذى قيمة طوال عهود السيطرة الماضية ، وإذا كان قد وجد فى الجنوب فإنما وجد على أيدى الأقلية البيضاء المسيطرة ومن أجل الترفيه عنها ولو على حساب السود أنفسهم .

وباستثناء الجنوب عاشت الأجزاء الأخرى فى شرقى القارة وغربيها

(١) The African Image. p. 183.

بلا مسارح قومية تقريباً حتّى مطلع الستينيات حين انبثقت فى نيجيريا بعد استقلالها حركة مسرحية نشيطة أدت على المدى الطويل إلى انبثاق حركات أخرى مماثلة فى غانا والسنجال ، وهى حركات جاءت فى أعقاب الحرية التى نالتها هذه الأقطار وسواها .

أضخم حركة مسرحية فى نيجيريا

تعتبر الحركة المسرحية فى نيجيريا أضخم وأعمق الحركات المسرحية فى القارة جنوب الصحراء ، فضلاً عن نجاحها وشهرتها على المستوى العالمى ، وهى حركة لم تنشأ فى فراغ ، فقد استندت إلى تراث محلى عريق معظمه مرتجل . وقليله مدون ، ولا سيا بلغة اليوروبا بعد تدوينها بالأبجدية اللاتينية فى هذا القرن .

وقد بدأ التأليف بلغة اليوروبا فى الأربعينيات وكان مرتبطاً فى البداية بالكنيسة المسيحية ، ثم ازداد ارتباطاً مع الوقت بالموضوعات الواقعية ، وقد ظهر منذ الأربعينيات عدد من كتاب الدراما حاول الالتصاق بالحياة الواقعية والمحافظة فى الوقت نفسه على خصائص الدراما التقليدية مثل الغناء والموسيقى والرقص واستيحاء الأساطير ، واشتهر من هؤلاء هربرت أوجوندى (ألف أكثر من ٣٠ أوبرا) ودورو لاديبو وكولووولى أوجونمولا وأولا والى روتيمى الذى حصل على الماجستير فى الدراما من جامعة «ييل» الأمريكية ، وعالج أسطورة أوديب فى إحدى دراماته بعنوان «لالوم على الآلهة» (١٩٧١) استعان فيها براوٍ وأغان وتمثيل صامت .

يقول و . داثورنى فى كتابه «الأدب الأفريقى فى القرن العشرين» :

إن هؤلاء الكتاب يشتركون فى خاصية واحدة هى الاغتراف من مخزون التجربة التقليدية للجماعة وإضفاء شكل جديد عليها[١] ».

ومن الأوبرات المشهورة التى ألفها أوجونمولا أوبرا (مدمن عرق البلح) المقتبسة عن رواية توتولا المعروفة بهذا الاسم ، والمتأثرة بدورها بفنون الحكاية الشعبية . وفى هذه الأوبرا يطالعنا المدمن وقد مات ساقيه فيلحق به فى مدينة الموتى كى يعيده . وتبدأ الأوبرا بحفل شراب كرنفالى يقيمه بطلها لانكى لأصدقائه حيث يغنى فيه :

فلنشرب جميعاً عرق البلح بكل ما أوتينا من قوة !

إن عندى عبيداً وآخرين ملزمين بالعمل بغير أجر !

عندى ست زوجات وثمانية أطفال ،

عندى مال ودار

إن هذا لغرور منى

أما عرق البلح ، عرق البلح ، عرق البلح ، عرق البلح – فلنشرب عرق البلح بكل ما أوتينا من قوة .

ثم يستمر حفل الشراب على هذا النحو ، حيث يشارك الضيوف بالفوازير مثل :

ما الذى تراه على ماء البحر ولاتراه على الأرض ؟

– القمر والنجوم

---

(١) African Lit In the twentieth Century, p. 317.

ما الذى يسقط فى الماء ولايحدث صوتاً ؟

– الإبرة

من الزوجة التى بمليمين ، وتطارد زوجة بمائة جنيه حتى تطردها من البيت ؟

– عرق البلح !

ثم يغنى لانكي مرة أخرى لعرق البلح حتى ينتهى ، فيرسل ساقيه ألابا لإحضار المزيد ، ولكن ألابا يسقط من فوق نخلة البلح ويموت . وعندئذ يلقى لانكى بنفسه على الأرض ويموت بعد أن يهتف « لابد من عودة ألابا » وهنا تبدأ مغامراته العديدة فى مدينة الموتى حتى يصل فى نهايتها إلى ساقيه الذى لايستطيع مغادرة دار الموتى ، ولكنه يعطى سيده بيضة سحرية تحيل الماء إلى عرق البلح ! فيعود بها لانكى مسروراً . وعندئذ ينقض على الأرض ويستيقظ ، ونكتشف أن كل مامر به كان حلماً ، وتنتهى الأوبرا كما بدأت بالغناء لعرق البلح !

أما النهضة المسرحية الحقيقية فى نيجيريا فهى فى دائرة اللغة الإنجليزية ، وهى نهضة حركها وقادها فى الستينيات قاص وشاعر ومخرج وممثل درس فى إنجلترا ، وعاد إلى بلاده وفى رأسه طموح متعدد الجوانب ، وهو وولى شوينكا .

فقد قضى فى إنجلترا نحو خمس سنوات فى الدراسة بجامعة ليدز منها ١٨ شهراً قضاها فى المسرح القومى البريطانى للدراسة والتدريب . وحين

عاد إلى بلاده عام ١٩٦٠ جمع حوله فى لاجوس مجموعة من أساتذة الجامعة والطلاب والعمال ، وكون بهم فرقة مسرحية ، وسرعان ما نمت الفرقة وأصبح هو بعد سنوات قليلة مديراً لمسرحين فى مدينتى لاجوس وأبادان . وسرعان أيضاً ما تقدم هو نفسه على طريق التأليف حتى صار له اليوم أكثر من عشر مسرحيات ، وصارت له مكانة المسرحى الأول فى نيجيريا يليه زميله الشاعر والمسرحى المعروف جون بير كلارك .

وقد كانت باكورة أعمال شوينكا ثلاث مسرحيات قصيرة ظهرت عام ١٩٦٢ ، وأولها مسرحية (سكان المستنقع)[١] The Swamp Dwellers التى تدور فى دلتا نهر النيجر حول الصراع بين القديم والجديد فى التقاليد والأفكار وأثر هذا الصراع فى حياة الناس ومصايرهم . وفيها نلاقى شخصية القاضى Kadie كاهن عبادة الأفعى الذى يسيطر على سكان دلتا النهر بشخصيته المهيبة . وهو يطالب السكان برسوم العبادة حتى ترضى عنهم الأفعى ، فلا تصب عليهم غضبها الذى يتمثل فى فيضانات النهر المدمرة للمحصولات .

ثم يطالعنا أجويزو الشاب الذى يعارض أبويه المسنين فى الإيمان بالأفعى والكاهن . وهو قد أقبل من المدينة التى فقدت فيها زوجة أخيه التوأم الثرى الذى يعمل بالتجارة ، بعد أن اقترض من أخيه ذاك مالاً

---

(١) سبق أن ترجمها مؤلف هذا الكتاب وأذيعت من البرنامج الثانى الثقافى بإذاعة القاهرة فى فبراير ١٩٧٤ ثم نشرت بمجلة «الثقافة العربية» بليبيا فى أكتوبر ١٩٧٥ .

بضمان محصول متوقع من حقله . وحين يصل إلى القرية يكون الفيضان قد أتى على الرطب واليابس ، فيعتقد أن الكاهن هو سبب انهياره برغم كل التضحيات التى بذلها من أجله ، ويتهمه بالنصب والاحتيال ، بل يهدد بقتله .

وفى هذه الأثناء ييأس أجويزو من حياته فى دلتا النهر ويستنكرها ، ثم يهجرها فى النهاية ويعود إلى المدينة ، وقد وقر فى نفسه أنه يعود إلى حياة حقيرة متواضعة لكنها جديدة على أية حال .

وبالإضافة إلى هاتين الشخصيتين – الكاهن الذى صوره شوينكا فى صورة كاريكاتورية والشاب المتحمس للمدينة الذى يرفض سطوة العبادات الخرافية – نجد شخصية ثالثة لاتقل حيوية ، ويمثلها شحاذ مسلم ضرير ، يشارك أجويزو فى تفكيره الجديد : فهو يريد أن يهجر الشحاذة ليعتمد على يديه وقوة عمله فى فلاحة الأرض ، وأن يستغل مكانته الدينية ، ليكون قدوة لسلوك الإنسان الخيّر المحب للبشر.

أما المسرحية الثانية فى هذه الثلاثية العفوية بحكم النشر فهى مسرحية الأخ جيرو Brother Jero وهى « فارس » أو « هزلية » تدور حول نبى نصاب أفّاك يعيش على خداع أتباعه . وقد عالجها شوينكا بمهارة كوميدية بالغة تجعل قراءتها متعة بما تثيره من مفارقات وجو فكه .

والمسرحية الثالثة هى « السلالة القوية » The Strong Breed ، وتدور بين طائفة من الأهالى الرحل اعتادت أن تضحى بالمجانين أو الأجانب

تكفيراً عن خطاياها . وفيها تفوّق شوينكا فى الإثارة والسخرية والبناء الدرامى .

وفى عام ١٩٦٣ ظهرت لشوينكا مسرحيتان هما : « الأسد والجوهـــــرة » The Lion and the Jewel و « رقصة الغابات » A Dance of the Forests. وتعتبر المسرحية الأولى من أروع أعماله ، وفيها يعود إلى فكرة عامة ، وهى فكرة العنة عند الرجل ، لكنه يختار شخصياته من الحياة الحديثة بحيث تبدو ممثلة للإنسان العصرى فى كل مكان . وقد عالجها شوينكا بما عرف عنه من سخرية وفكاهة وذكاء .

أما مسرحية « رقصة الغابات » فهى مسرحية محيرة للغاية لاتكفى قراءتها مرة واحدة . فجوها غريب ، وموضوعها أغرب ، تشترك فيها الأسلاف والسلاحف والنمل وأرواح الغابة ، وتحفل بالرقصات القبلية والإيمائية والدينية ، وتبدو فيها نيجيريا القديمة أشبه بالأسطورة الخرافية .

وفى عام ١٩٦٥ ظهرت رائعة شوينكا الطويلة ، وهى مسرحية الطريق The Road التى مثلت فى إنجلترا ونيجيريا . وتدور فى كوخ صغير ينتظر خارجه عدد من الرجال المتعطلين طالبى الأعمال جاءوا إلى صاحب الكوخ ؛ ليحصلوا منه على شهادات مزيفة اشتهر بإعدادها ، وهو رجل عجوز نصف مجنون كان يعمل مدرساً فى شبابه . وما إن يستلق هذا الجمع حول الكوخ ويتجاذبون أطراف الحديث حتى يدهمهم الخوف وعدم الثقة وذكريات حوادث الطريق وطيوف خرافاتهم

القديمة . وبطل المسرحية هو الطريق نفسه برغم أنه لايظهر أمام العيون ، وإنما هو يبدو لهذه العصبة من سائق اللورى وسماسرة الركاب وسارق قطع غيار السيارات ؛ فيكون تارة مصدر حياتهم وحيويتهم ، وتارة أخرى مصدر شقائهم وموتهم .

هذه هى أهم مسرحيات شوينكا[1] ، ومعظمها مكتوب بالشعر ، حافل بخصائص مؤلفها الشعرية : كالسخرية والفكاهة والمفارقة . نجد فيها أصداء من بيكيت وبريخت أو غيرهما ، ولكنها تدل على أصالة صاحبها وتعلقه الشديد بالموضوعات المحلية الصغيرة التى يضفى عليها جو البيئة وأمثالها الشعبية .

أما المسرحى الثانى فى نيجيريا فهو الشاعر جون ببر كلارك ، وكلاهما – هووشوينكا – من جيل واحد ، لكنهما متميزان ، وإن كان كلارك أقل إنتاجاً وأهم مسرحياته ثلاث هى : أغنية عنزة Song of a Goat (١٩٦٢) الحفلة التنكرية The Masquerade ، الطوف The Raft (كلاهما ١٩٦٤) .

وقد عالج كلارك فى «أغنية عنزة» موضوع العنة قبل أن يعالجه

---

(١) لشوينكا مسرحيتان قصيرتان أخريان هما : الجمهورى الجديد ، وقبل إطفاء الأنوار وفيهما ينقد الساسة والطبقة المتوسطة الجديدة وقيمها المضحكة والسفر بالطائرات ، فضلا عن تمثيلية إذاعية بعنوان «المعتقل»

شوينكا وفيها نجد صياداً متزوجاً وله ولد واحد ، لكنه يكتشف ذات يوم أنه عاجز جنسياً ، وهو أمر وخيم عند الإنسان الأفريقى المعتد برجولته ؛ ويلجأ هو وزوجته إلى الطبيب الساحر ، فلا يجد عنده أى أمل ، فى حين تجد زوجته بصيصاً من الأمل تمثل لها فى شقيق زوجها الأصغر . ولاتلبث هى أن تتبرم بالوضع فتتحول إلى الشقيق الأصغر . ويكتشف الصياد المسكين ما حدث ، فيقرر قتل أخيه ، ولكن أخاه لايمهله ؛ إذ يحس بالذنب فيشنق نفسه ، ولا يجد الصياد مفراً سوى الانتحار خوفاً من مواجهة العار ، فيغرق نفسه فى النهر ! ويولد طفل السفاح ، ولكن الأم تموت فى أثناء الولادة ، ويبقى الطفل بمثابة قناع ! وهكذا تجرى سلسلة من الخطيئة والعقاب ، مما يجعل المسرحية قريبة من المأساة اليونانية فى البناء والجو والقدر المحتوم . فما أشبه الصياد بأوديب فى خضوعه للمصير القاسى المحتوم !

أما المسرحية الثانية ، «الحفلة التنكرية» فتلح على موضوع العنة مرة أخرى[1]، ولكن العنة هنا تطارد ثلاثة أجيال فى أسرة واحدة . ومرة أخرى نجد فكرة التطهر من الخطيئة بمعاناة اللعنة – وهى معاناة لايعانيها بالضرورة مرتكب الخطيئة ؛ مما جعل آن تيبل تقول : «من الجائز أن يكون ثمة شبه بين المجتمع الإغريقى القديم والمجتمع النيجيرى التقليدى ،

(١) The African English Lit., p. 89.

وهذا ما يقوم جون ببر كلارك باكتشافه »[١]. والحق أن التشابه قائم بين المجتمعين. ولعلها أثر من آثار المجتمعات القديمة بشكل عام ، كما نعرف عن المصريين القدماء أو البابليين .

وفى المسرحية الثالثة ، «الطوف» تطالعنا مأساة أربعة رجال من قاطعى الأخشاب ضلوا طريقهم فى مصب النيجر ، وقد كتبها المؤلف بالشعر المرسل غير المنتظم الوزن أو القافية . وقد أخذ عليه بعض النقاد تغليبه للعنصر الفلسفى على العنصر الدرامى فيها ، ولكنها لاتقل عن زميلتيها حيوية وشاعرية .

والحق أن شوينكا وكلارك فيهما إلحاح مشترك على ذلك الصراع بين القديم والجديد الذى أشرنا إليه . وبينما نجد هذا الصراع حاداً عند شوينكا ، بحيث تبدو التقاليد القديمة عسيرة الاهتزاز كما فى «الأسد والجوهرة» — نجده من الناحية الأخرى أخف وطأة عند كلارك متخذاً صورة المفارقة أو الجمود كما فى «أغنية عنزة» ، ولكنهما فى الحقيقة يعملان على إكساب هذا الصراع طابعاً جدياً . ولئن كانا يكتبان مسرحياتهما شعراً فإن ذلك لايطغى على حيوية البناء الدرامى أو الحوار . ولاشك أنهما كسب للمسرحية الأفريقية النثرية والشعرية على السواء ، كما أنهما كسب للمسرحية الشعرية الإنجليزية من ناحية أخرى .

---

(١) أطلق عليه بعض النقاد ، بسبب اهتمامه بهذا الموضوع ، لقب «تنيسى ويليامز المناطق الأستوائية» !

خارج نيجيريا

وإذا غادرنا نيجيريا طالعتنا حركات مسرحية أقل نشاطاً وخصباً ، أو قل : طالعتنا محاولات فردية متناثرة هنا وهناك . ومن هذه المحاولات الدراما الشعرية القصيرة التى كتبها سنجور بعنوان «شاكا»[1] Chaka واستوحى فيها حياة ذلك البطل التاريخى الذى أصبح مادة لعدد من الأعمال القصصية والمسرحية ، وكذلك المسرحية الطويلة التى ألفتها الكاتبة القصصة الغانية كريستينا إيدو بعنوان «أزمة شبح» The Dilemma of a Ghost ، وتدور حول مشاكل أسرة غانية تزوج ابنها الأكبر فتاة زنجية أمريكية .

ومن هـــــذه المحاولات أيضاً مسرحية «إيقاع العنف» Rhythem of Violence لشاعر جنوب إفريقيا وناثرها لويس نكوزى . وقد ظهرت بالإنجليزية عام ١٩٦٤ ، وتدور ليلاً بمدينة جوهانسبرج حيث يطالعنا فتى فى السابعة عشرة يدعى تولا ، وهو فتى ثورى متحمس يعادى سياسة التفرقة العنصرية فى السر والعلن ، ولا يتورع أن يوزع منشورات ضد التفرقة فى قلب مركز الشرطة . ولتولا شقيق أكبر يدعى

---

(١) سبق أن ترجمها المؤلف وأذيعت بالبرنامج الثانى الثقافى بإذاعة القاهرة فى عام ١٩٧٥ ثم نشرت بمجلة «الفيصل» السعودية فى مارس ١٩٧٨.

جاما يتزعم تنظيماً سياسته تخريب مؤسسات البيض إذا فشل اللين والإقناع ، وهو شاب طموح يسعى إلى زعامة البانتو وتدمير عدوه فى آن واحد ، وله حبيبة من الأفريكانيين تدعى سارى ابنة لرجل انضم لحزب التفرقة العنصرية ، لكنه لا يلبث أن يستقيل من حزبه احتجاجاً على سياسته .

وتدبر هذه الجماعة السرية التى يشترك فيها الأفريقيون والأفريكانيون محاولةً لتخريب قاعة المدينة الرئيسية ، التى يجتمع فيها أعضاء حزب التفرقة ، ويضعون بها قنبلة زمنية ، ويكتشف جاما وسارى أن والد الأخيرة قد ذهب إلى القاعة لتقديم استقالته فى الوقت نفسه ويسرع تولا لتحذيره ، لكن ما إن يصل إلى القاعة حتى تنفجر القنبلة ، ويذهب ضحيتها مع والد الفتاة ! وتنتهى المسرحية بمشهد ختامى تظهر فيه سارى فوق جسد تولا وهى تبكى فى عجلة ناسية أباها ! .

وقد لاقت هذه المسرحية استحسان الكثير من النقاد بموضوعها الواقعى الإنسانى وحوارها الحى الممتع وشخصياتها التى خرجت عن القوالب الجامدة . ولعل المؤلف يريد أن يقول فيها – كما تقول تيبل – إن الأكثر براءة وشباباً فى الرجال والنساء يعانى دائماً وقبل غيره تقريبا[1] . ولئن بدا نكوزى متأثراً فى هذه المسرحية بأعمال الغاضبين الإنجليز ،

(١) Ibid., p. 53.

ولاسيما جون أردن – فقد أثبت فيها أصالته وقدرته على المعالجة الدرامية الناجحة .

لقد حركت الدراما المكتوبة المسرح ونقلته من المذبح والسوق إلى خشبة المسرح كما يقول داثورنى [١] ، وعلى الرغم من الرباط الوثيق بين المسرح الحديث المكتوب والدراما المحلية غير المكتوبة فقد مال الكتّاب الأفريقيون بشكل عام إلى اعتبار المسرح منصة للقضايا العامة [٢] ؛ كما يكشف كثير من هذه المسرحيات الجديدة عن طموح الجيل الجديد للتغيير وعدم تكيف جيل الآباء ، وعن صراع المدينة الجديدة مع مجتمعات القرية ، والأرستوقراطية القديمة مع التكنوقراطية الجديدة ، واعتزاز القدماء بأنفسهم مع فورة الجدد واستهتارهم أحياناً [٣] .

وهذه المحاولات الجديدة الكثيرة وسواها فى شرقى القارة ولاسيما فى كينيا والصومال حيث تنبت اليوم بعض المحاولات الناشئة كفيلة فى الحقيقة بأن تكون أساساً متينا لنهضة مسرحية أضخم وأوسع انتشاراً ولعلها كفيلة أيضاً بأن تطلع العالم على أصالة الدراما الأفريقية وخرافة فكرة احتكار الدراما .

---

(١) Ibid., p. 308.

(٢) Ibid., p. 317.

(٣) Ibid., p. 320.

احتمالات المستقبل

عندما صدر كتاب تراوريه السابق ذكره عام ١٩٥٨ لم يكن غربي القارة قد شهد بعد هذه النهضة التي أشرنا إليها ، وكان على تراوريه بالطبع أن يدرس احتمالات المستقبل ، فخصص نحو ثماني صفحات في نهاية الكتاب للنظر في «مستقبل المسرح الأفريقي» وكان مما ذكره أن مسرح بونتي لم يستطع أن يستجيب للحاجات والقيم الجديدة في المجتمع الأفريقي بل لم يستطع أن يوفق في نقل الخصائص الأفريقية الحقيقية ، وهذا ما يجب أن يضعه المسرح الأفريقي نصب عينيه ؛ كما يجب أيضا أن يعود إلى اللغات المحلية ليثريها ويثرى منها ؛ حتى تتحقق له شعبيته المنشودة .

ويضيف تراوريه أن مسرح المستقبل يجب أن يعكس الحياة الواقعية ، وأن يعود إلى الفولكور– مصدر الأصالة – والتاريخ الوطني ، وأن يستمر في حمل رســـالة المسرح التقليدي ، أي أن يكون ذا رسالة اجتماعية ؛ وان يحتفي بالقيم المحلية الأصيلة ؛ كما يمكن أن يستخدم في تعليم الجماهير ومحو أميتها ، وبالمثل يجب أن تبنى المسارح الحديثة ، وأن تستفيد الحركات المسرحية بالوسائل التكنيكية الحديثة في

أوربا [١]

ويختم تراوريه تأملاته بالنسبة للمستقبل بقوله : « يجب على المسرح الزنجى الأفريقى أن ينشد فى الظروف التى هو فيها إبداعه الفنى المناسب ، ولايكون ذلك إلا فى تطوير الشخصية الأفريقية وإثرائها ؛ حتى يمكن أن يكون للمسرح الحديث طابع النهضة القوية »[٢] .

والواقع أن كثيراً من تأملات تراوريه وتوصياته قد تحقق بعد صدور كتابه ، ولاسيما فى عصر الاستقلال الذى اقتحمته القارة فى الستينيات بصفة خاصةً ، وبقى أن يزداد الاهتمام بالتأليف الدرامى فى اللغات المحلية التى يزداد الإلحاح اليوم على تدوينها .

لقد شهدت لندن فى خريف ١٩٦٥ مهرجاناً لفنون الكومنولث اشتركت فيه نيجيريا بفرقتين مسرحيتين ، قدمتا لأول مرة على المسارح الإنجليزية عرضين نيجيريين تأليفاً وتمثيلاً وإخراجاً . وكانت المسرحيتان المعروضتان هما : « الطريق » لشوينكا و « أغنية عنزة » لكلارك ، وقد قوبلتا بالترحيب والثناء من النقاد الإنجليز الذى ساووا مؤلفيهما بكتاب المسرح الأيرلندى الكبار مثل أوكيزى وسينج وشو . وبهذه المناسبة وجه الناقد المسرحى المعروف هارولد هوبصون نصيحة قيمة لكتّاب القارة الأفريقية سبق أن تناولناها بالتفصيل ، وفيها يقول هوبصون :

(١) Ibid., pp. 141—149.

(٢) Ibid., p. 149.

«انسوا أنكم مثقفون وأنكم درستم بالجامعة »[1] .

ثم يضيف إلى ذلك أن مسرحيتى الكاتبين الأفريقيين «لا تخطئان طريقهما إلا حين تتحدثان فى ظل التأثير الناضج للحضارة الأوربية ، أما ما يمكن أن يقولاه لنا ، وما نريد نحن أن نعرفه منهما – فهو حضارتهما : ففى أفريقيا أشياء وعواطف هامة وأمور مدهشة بعيداً عن طقسنا البارد ، وهذه يمكن أن تصبح مادة لدراما قيمة »[2] .

ولاشك أن نصيحة هوبصون وملاحظته سليمتان إلى حد كبير. ويوم يتم تمثيل المؤثرات غير الأفريقية فى هذه الدراما ، ويوم يصبح صوت أفريقيا أعلى من أى صوت أجنبى فيها – فإن الدراما الأفريقية ستلقح الدراما العالمية ببذور وعناصر جديدة كل الجدة . وربما قادتها إلى دروب ومسالك أخرى جديدة .

* * *

غير أن هذه القضية – قضية مستقبل الدراما الأفريقية فى الدول الجديدة – قد شغلت – ولابد أن تشغل – أكثر من باحث ودارس ، وحفلت بأكثر من رأى سديد وأكثر من نظرة صائبة . ومن هذه الآراء والنظرات التى تهمنا ما جاء فى بحث قيم كتبه دارس أفريقى هو ج . س . دى جرافت الأستاذ بجامعة نيروبى ، وجعله بعنوان : «الجذور فى الدراما والمسرح الأفريقيين» ولا بأس من التوقف قليلاً عند هذا

(١ ، ٢) مجلة المجلة ، القاهرة ، ع ١٠٧ نوفمبر ١٩٦٥ ص ١٣١

البحث ، لا لما فيه من آراء سديدة ونظرات صائبة فحسب ، وإنما لما يطلعنا عليه أيضا من تقدم فى الممارسة النقدية . والبحث محاولة لتتبع جذور الدراما الأفريقية وتطورها فى شعائر السحر والدين والحكايات الشعبية مع الإطلال على مستقبل هذه الدراما والطرق التى يمكن أن تتجه إليها .

لقد وجد دى جرافت فى جذور الدراما الأفريقية نوعاً من التطور – عبر النمو الاجتماعى – من مجرد إشباع الحاجات الدينية إلى إشباع الحاجات الدنيوية لدى الجماعات الأفريقية . ولما كان الفن الدرامى فى أى شكل متطور من أشكاله هو فى أساسه عمل جماعى ، عمل لا يتطلب لعب الأدوار فحسب وإنما يتطلب أيضاً التشجيع والمساندة من جمهور العاطفين ، فإن الشروط التى تدعم التطور الدرامى – فى رأيه – تميل إلى التركز حول الجماعة ، أى تميل إلى أن تكون شروطاً متصلة بصلب الجماعة .

ولكن ما هذه الشروط ؟

يجيب دى جرافت :

« . . . يبدو لى أن الفن الدرامى يتطور ويزدهر بشكل أفضل فى تلك الجماعات التى تتوفر فيها السيادة الكبيرة للشروط التالية :

١ – رؤية للعالم تجعل الناس عرضةً لممارسات شعائرية تتطلب عنصراً قوياً للعب الأدوار .

٢ – ميل إلى التعبير القصصى يقوم على تاريخ تلك الجماعة وخرافاتها وأساطيرها وفولكلورها .

٣ – شعور قوى بالتضامن الاجتماعى من شأنه – مع ظهور شكل غير ناضج من أشكال الدراما من تفاعل الشرطين (١ ، ٢) السابقين – أن ينشئ الشكل الفنى الناتج لا كتعبير عن روح الجماعة فحسب ، وإنما – ولعل ذلك هو الأهم – كوسيلة لمزيد من الدعم لما يتضمنه من معنى التماسك والتماثل .

٤ – نظام من «الرموز» ينقل أنجح الإبداعات الدرامية إلى جماهير أعرض ، بل يصونها ويحفظها فى ذاكرة موثوق منها للأجيال القادمة .

٥ – التحرر أو الوقاية من التجارب التاريخية المؤلمة مثل السيطرة القاسية على أيدٍ أجنبية فى النواحى الدينية والسياسية والاقتصادية »[1] .

ويرى دى جرافت أن معظم الجماعات الأفريقية وكثيراً من الجماعات الأخرى فى العالم قد تعرض بشكل طبيعى لسيادة الشروط الثلاثة الأولى ، وأن هذه السيادة كانت لوقت معين ، وبدرجات حيوية متفاوتة ، مما أدى إلى ظهور بعض أشكال الفن الدرامى البدائية أو غير الناضجة . ومن سوء الحظ – كما يقول – أن عملية تطور الدراما وازدهارها فى أفريقيا – خارج مجال لغتنا العربية بالطبع – قد أوقفها غياب الشرطين (٤ ، ٥) الأخيرين ، أى غياب التدوين برموزه

---

(١) African Lit. Today, p. 11.

وأدواته ، وكذلك غياب وسائل الحفظ والصيانة السليمة ، فضلاً عن تعرض القارة للسيطرة الاستعمارية ، مما كان له آثاره المعروفة فى عدم الاهتمام بالتراث الشعبى من جهة ، والكتابة بلغة أجنبية من جهة أخرى . وقد أدى الأثر الأخير إلى ازدياد إحساس مؤلفى الدراما الجدد بذواتهم وفرديتهم على حساب الطابع الجماعى وإنكار الذات عند مؤلفى الدراما التقليدية غير المدونة .

ويطرح دى جرافت قضية تنوع طرق الدراما وأشكالها وأصواتها . ويرى أن هذا التنوع خاصية أساسية من خواصها . ولكنه يرى أن ثمة ثلاثة أعداء ألدّاء للدراما المسرحية بوجه عام :

أولاً : العقلانية Rationalism الزائدة :

وهى تختلف عن التعقلية Intellectualism الزائدة ، وتتضمن أى العقلانية – جميع مظاهر التجنب الذى نلجأ إليه كى نتفادى القضية الرئيسية أو الحقيقة المروِّعة . وهى – أيضاً – تتغذى على الفزع من الارتباط سواء كان الارتباط عقليا أو بدنيا أو عاطفيا ، وتفصح عن نفسها فى المسرح عن طريق نقض إرادة إخضاع النفس البشرية لسحر الدراما ، وهو إخضاع يتضمن الاندماج الكلى أو شبه الكلى للذات– سواء فى دور الممثل أو كفرد من الجمهور – بنبض الدراما وإيقاعها وغرضها الشعائرى . وربما لا يتحقق هذا الاندماج الكامل إلا لأولئك

الذين يؤمنون بالقوة الشفائية التى للسحر . ولكن الدراما والمسرح لا يستطيعان الشروع فى إحداث أى أثر ، كما لا يستطيعان البقاء ، بدون هذا الاندماج : وليس من الضرورى دائماً أن يرجع نقص الاندماج إلى تعمد العقلانية . فكثيراً ما يكون هذا النقص نتيجة الرضا عن النفس من جانب الممثل والجمهور معاً . وكثيراً ما ينشأ عن الجهل المطبق بإمكانات الدراما والمسرح ، وهو جهل يفاجئنا إلى حد ما بأن يأتى نتيجة « التعليم السليم » الذى يساوى المسرح بأى مشروع آخر من مشاريع الملكية الاجتماعية ، على الرغم من كل التألق الظاهرى المميز للبلاهة التى نحب أن نصفها بالدراية بآخر ما وصل إليه العصر ، وكذلك بالتجرد المتحضر والاستقلال فى الرأى . غير أنه حيثما يظهر هذا الميل إلى العقلانية الزائدة فى المسرح الأفريقى فلاشك أنه يكون عندئذ جزءاً من التراث الأوربى .

ثانياً : الميل إلى إنزال الدراما إلى مستوى التسلية المحضة :

ويتخذ هذا الميل أحياناً صورة المبرر لخاصية حضور البديهة التى يعتقد لويس نكوزى أنها جوهر الدراما الأفريقية التقليدية . وعلى هذا النحو سرعان ما تنحط الدراما إلى شىء يقدمه لنا الغير، مقابل أجر إذا أمكن ، بدلاً من أن تكون شيئاً نعمل على خلقه لأنفسنا من خلال المشاركة الإيجابية ، على النحو الذى يقوم به المؤمنون فى أية عبادة . ويكون من أثر ذلك أن يصحب متفرجونا مقاعدهم المريحة إلى المسرح

بعد وجبة عشاء شهية خارج البيوت ، أو أن يبحثوا عن أى شىء آخر كى «يسلُّوا» أنفسهم ، وعندئذ ينتظرون من الممثلين أن يعطوهم ما يساوى نقودهم من الرضا عن النفس .

ولا تعنى التسلية بالنسبة لهم إلا شيئاً يغازل خيالهم وأى شىء يرضى غرورهم أو يعينهم على كفٍّ عقولهم عن الحقائق غير السارّة من حولهم . وهذا الميل يمكن فى أسوأ حالاته أن يتحول إلى إلحاح على الشكل المادى للأشياء فى المسرح ، فيعلق الممثلون والمخرجون والمؤلفون أهمية كبيرة على المظاهر المصطنعة للدراما والمسرح ، مثل أدوات الفرجة على الخشبة والملابس الفاقعة والإضاءة الفاضحة والمؤثرات الصوتية التى تشتت الانتباه للحدث الدرامى . ومن ثمّة تصبح الدراما مجرد عرض وفرجة ، وتفقد الكثير من قوتها على معاونة الناس فى أن يكتشفوا فيها وسيلة للاتصال بالقوى التى تهيمن عليهم ، سواء كانت هذه القوى بشرية أو حيوانية أو آلية أو نفسية أو خارقة .

ثالثاً : الميل إلى الطابع التجارى :

وهو عدو شديد الاتصال بالعدوين السابقين ـ وقد نشأ نتيجة التكاليف الباهظة التى تتكلفها العروض المسرحية اليوم . ولكن على الرغم من الضجة العالية التى تحدثها الحكومات فى أفريقيا حول الحاجة إلى تطوير الفنون والثقافة إلا أن هذه الضجة تقف عاجزة عن أى أثر

عملى ، وترتفع من الناحية الأخرى تلك الدعوى القائلة بأن المسرح عمل غير إنتاجى . وعندئذ يسقط فنان المسرح فريسة للمتعهدين الطامعين فى الربح الذين يتقدمون إلى الميدان فينتجون للسوق السياحية عروضا تافهة ومختلفة من الدراما والرقص الأفريقيين ، معتقدين بأن خلاص المسرح يكمن فيما يفعلون !

يترتب على ذلك كما يقول دى جرافت أنه :

● من السخف المناداة بتفضيل شكل مسرحى على شكل مسرحى آخر بدعوى أن هذا أو ذاك يتناسب أكثر مع ظروف أية جماعة أفريقية معاصرة . فالمسرح له أكثر من شكل ، ومحبوه يحمّلونه مالا يحصى من الاهتمامات .

● لا يهم أن يكون المسرح تراجيديًّا أو كوميديًّا أو عبثيًّا ، فهذه مجرد أشكال مختلفة تحددها طبيعة الفكرة المسرحية والدراية بالاتصال المسرحى . ولا يهم أيضاً أن يكون المسرح تعبيريًّا أو طبيعيًّا أو رمزيًّا ، فهذه مجرد طرق أسلوبية تستخدم لإحداث تأثير أكبر فى نقل « رسالة » المشخِّص ، وتساعد على خضوعنا للشعيرة المسرحية . ولا يهم أخيراً أن يكون المسرح دواراً أو ثابتاً ، مضاء بضوء الشموع أو بضوء النهار ، فهذه ليست إلا أدوات مريحة يلجأ إليها فنانو المسرح لإضفاء تعريف معين على الأداء المسرحى ، ومن ثمة يعزز تركيز التجربة المسرحية .

● لاشك أن هذه كلها أمور متصلة بمادة المسرح ، ولكنها ليست

مادة المسرح ذاتها . فمادة المسرح هى : ذلك الرعب الذى نبحث عنه كى نسيطر عليه ، وتلك القوى المعادية التى نسعى لاسترضائها ، والعقم الروحى الذى نسعى لتحويله إلى خصوبة ، وجروح العقل التى نسعى لمداواتها ، والفرحة الكونية التى نسعى للمشاركة فيها ، والاعتناق الذى نسعى لتأسيسه مع عالم الأشياء المتحركة وغير المتحركة من حولنا . وهذا كله هو ما يذهب لمشاهدته على المسرح جمهور المخلصين للدراما .

ثم يخلص دى جرافت إلى أن أكبر ضعف فى المسرح الأفريقى الحديث الناشئ ليس هو تقليد المسرح الأوربى ، وإنما هو الافتقار إلى ذلك العنصر الذى ربما يكون شديد الوفرة على المسرح الأوربى ذاته ، ألا وهو الممثل المقتنع والمقنع معاً ، أى المشخِّص الذى يقبل على فنه بغرض واحد وتركيز ونظام ومنهج مثل أولئك الفنانين والراقصين فى المسرح الأفريقى الشعائرى القديم . فالمسرح الحديث يعانى من « الهواية » الزلقة ، ويفتقر إلى النظام والمنهج والإحساس بالغرض ، ويجرى وراء حفنة دولارات تحت موائد متعهدى العروض المتنقلة .

ولكن دى جرافت يتساءل بعد ذلك :

فى أى اتجاه يسير المسرح الأفريقى ؟

الجواب عنده هو أن حركة المسرح الأفريقى اليوم تبدو متجهة إلى الطابع التجارى وذلك لسببين رئيسيين :

١ – النفوذ القوى للمؤثرات الأجنبية ولاسيما فى المدن .

٢ – التغير السريع فى المواقف بالنسبة للفن المسرحى واختيار اللغة واستخدامها وكذلك بالنسبة لوقت الفراغ وشغله .

هذان السببان من شأنهما فى رأى الباحث أن يجعلا المسرح يتحرك نحو الطابع التجارى ، وأن تستمر مثل هذه الحركة وتتزايد ، مالم توقف عن عمد وحسم .

غير أنه إذا أمكن معالجة هذين السببين فليس من اليسير معالجة الآثار التى أحدثها التليفزيون والسينما فى المسرح كتجربة اتصالية تدين بأكبر قواها للمواجهة البدنية بين المشخِّص والجمهور (وما ينشأ عنها من تجربة المشاركة الفورية) ، فضلاً عن معالجة الإحباط الذى يلاقيه الناس داخل تلك الأبنية الضخمة التى تقيمها الأمم الأفريقية اليوم فى جنون ، وهو إحباط يفقد هؤلاء قدرتهم أو رغبتهم فى مشاركة أفراحهم وأتراحهم عن طريق المسرح .

ما الحل إذن ؟

إن دىّ جرافت يرى حلاً واحداً لاثانى له ، يتمثل فى أن يستطيع فنانو المسرح الحديث تطوير فلسفة وجود مدعمة بالمزيد من القيم الإنسانية ، لتحل محل المادية المدمرة التى فى عصرنا ، حتى تجتذب الناس مرة أخرى وتحببهم فى المسرح ، على النحو الذى أدته القيم التى ألهمت دراما السحر والدين فى أفريقيا التقليدية وفى الثقافات الأخرى . ولن يكون ذلك بمجرد «العودة إلى الجذور التقليدية» ، فلاشك – كما

يقول – أننا نحتاج إلى فهم القوى الجديدة التى تهدد مجتمعاتنا ، وكذلك فهم الأشياء التى تحمل لقومنا الرعب أو الفرح .

ويختم دى جرافت بحثه فيشير إلى أن ثمة عزاءين – على الأقل – أمام المسرح الأفريقى الجديد ، أولها هو أن هذا المسرح يستطيع استيعاب قدر لا حدَّ له من الأشكال والتجارب . وسيكون الفنانون الملتزمون العاملون فيه قادرين على استيعاب قدر لا حدَّ له من التوقعات والآمال التى ستظهر فى مجتمعاتنا الأفريقية الجديدة . أما العزاء الآخر فهو أنه إذا نشرت الدراما بجدية فى مدارسنا وكلياتنا فإنها ستتمكن من إثارة ذلك الإدراك الذى ستحتاجه الأجيال المقبلة كى تخلق حبها للمسرح وكذلك للأشياء الطيبة التى يمكن أن تحققها من خلاله ، سواء لنفسها أو لمجتمعاتها بصفة عامة . فالأمل معقود على مدرسى الدراما وتلاميذهم من الشباب ، الذين يستطيعون أن يخلقوا معاً تقاليد مسرحية هادفة فى أفريقيا(١) .

* * *

لقد نشر دى جرافت بحثه هذا عام ١٩٧٦ . ومنذ نشر تراوريه كتابه عام ١٩٥٨ والمعركة النقدية حول الحاضر والمستقبل لم تنته ولم تتوقف بعد . والحق أنها معركة صحية إذا صح التعبير . فعلى الرغم من أصالة الدراما الأفريقية خارج مجال العربية كما رأينا ، إلا أن المؤثرات الأجنبية

---

(١) ibid., pp12-25

التى حاولت اقتحامها طوال عهود السيطرة ليست من السهولة بحيث يقضى عليها فى حقبة واحدة من الزمان ، أو بحيث يقضى عليها بغير تخطيط واع يفوق التخطيط الواعى الذى سبق اقتحامها وصاحبه .

وليس من الغرابة أن يتفق تراوريه ودى جرافت فى كثير من الرأى ، فهما أفريقيان أولاً وأخيراً ، ولكن ربما يكون من الغرابة أن يتفق رأيهما ورأى هوبصون غير الأفريقى . ومع ذلك فأغلب الظن أن ثلاثتهم قد صدروا فى آرائهم عن رؤية مخلصة وواعية . . رؤية لا تخطئها عين المنصف .

* * *

لقد علّمنا تاريخ الدراما وتجاربها الطويلة المستمرة أنها تقوم فى معناها الخاص ، أى كونها مسرحاً ، على خمسة عناصر أساسية لا يمكن تصورها بدون أحدها :

١ – النص مكتوباً أو غير مكتوب ، تم إعداده سلفاً أو اتفق على فكرته وترك للممثل خلقه وارتجاله.. وفى الحالتين لابد من توافر شروط خاصة معينة هى ما نسميها أركان الدراما بالمعنى العام مثل الفكرة الرئيسية والحدث والعقدة والصراع والشخصيات ، أو على الأقل المحافظة على وحدة البناء الدرامى أيًّا كان شكله .

٢ – الفنانون أى أولئك الموهوبون فى الفهم والأداء المسرحيين ابتداء من المخرج والممثل إلى مصممى المناظر والملابس والموسيقى .

٣– الفنيون أى أولئك المتمرسون بتنفيذ العرض المسرحى خلف الستار ابتداء من مصممى الإضاءة والأثاث والمهمات المسرحية إلى الملقن .

٤ – المكان مغلقاً داخل مبنى أو مفتوحاً فى الهواء الطلق ، على خشبة خاصة أو فى دائرة داخل ساحة أو زاوية شارع .

٥ – الجمهور .

هذه العناصر الخمسة لابد من توافرها فى العمل المسرحى حتى يكتمل ، وإن كان من الممكن الاختصار والاختيار داخل كل عنصر على حدة فيما عدا العنصر الثالث – الفنيون – الذى يمكن إدماجه فى العنصر الثانى – الفنانين – أو إلغاؤه فى حالة العروض البدائية أو عروض الهواء الطلق .

ولعله قد اتضح لنا أن أفريقيا ، شمال الصحراء الكبرى أو جنوبها ، لا تفتقر إلى أى عنصر من هذه العناصر الخمسة . بل لعلها لا تفتقر اليوم إلى تلك التغيرات والأحداث الكبيرة التى تصنع الدراما أو توحى بها . ولعلها أيضاً قد حققت ذلك العنصر المعنوى – تمييزاً له عن العناصر المادية الخمسة السابقة – الذى لا يمكن أن ترقى الدراما بدونه ، وهو الحرية .

بقى أمام الدراما الأفريقية إذن أن تنطلق مستفيدة بما عندها من خبرات ، مستهدفة – فى النهاية – خير الجماعة التى تنتجها وتحتاج لها .

المراجع والمصادر

Dathorne, O.R. *African Literature in the Twentieth Century.* London: Heinemann, 1976.

Jahn, Janheinz, and others. *Who's who in African Literature.* Tübingen, W. Germany: Erdman, 1972.

Jones, Eldred D., ed. *African Literature To-day. No. 8.* London: Heinemann, 1976.

Mphalele, E. *The African Image.* New York: Praeger, 1962.

Pageard, Robert. *Literature Negro-African.* Paris: Le Livre Africain, 1966.

Soyinka, Wole. *Five Plays.* London: Oxford Univ. Press, 1964.

——————— *The Road.* London: Oxford Univ. Press, 1966.

Tibble, Anne. *African English Literature.* London: Owen, 1965.

Traoré, Bakary. *Le Théâtre Négro-Africain et ses fonctions Sociales.* Paris: Présence Africain, 1958.

Wanjala, Chris L., ed. *Standpoints on African Literature.* Nairobi: East African Bureau, 1963.

* بعض المصادر التي ورد ذكرها في الهوامش لم نعد إليه إلا في حينه مما لا يدعو إلى إدراجه هنا.

فهرس

الكتاب القادم

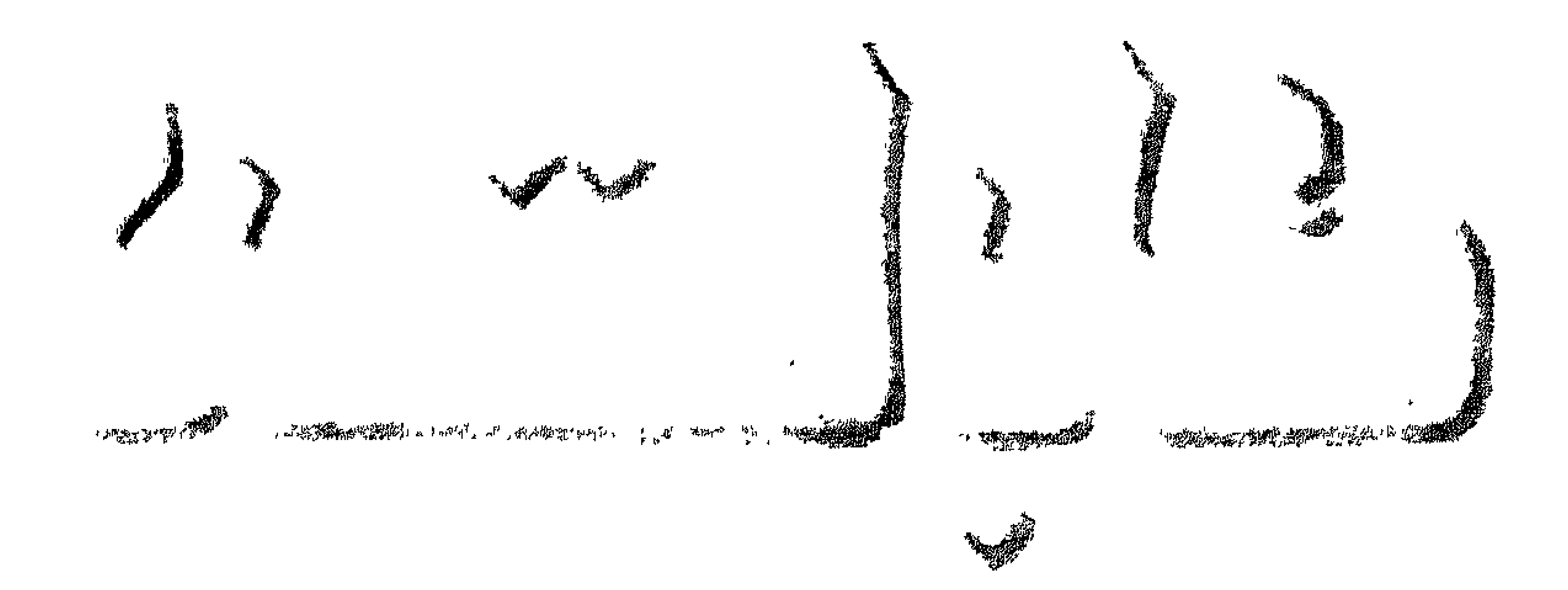
وكالات الأنباء رؤية جديدة

شفيق محمود عبد اللطيف

رقم الإيداع	١٩٧٩/٢٢٥٠
الترقيم الدولى	ISBN ٩٧٧ - ٢٤٧ - ٦٧٩ - ٧

١/٧٩/٢٨

طبع بمطابع دار المعارف (ج. م. ع.)



هــذا الكتاب

يلقى أضواء على موضوع الدراما المسرحية فى أفريقيا خارج مجال اللغة العربية كما يقول المؤلف ، أو جنوب الصحراء الكبرى كما يقول أهل الجغرافيا .

والمؤلف ليس غريباً عن الموضوع . فله فيه عدة مؤلفات ومترجمات . والموضوع ذاته جديد على مكتبتنا العربية ، فهذا أول كتاب فيه .

